أرنولد هاوزر
ترجمة د. فؤاد زكريا

الفن والمجتمع عبر التاريخ



الجزء الأول

دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر

الفـــن والمجتمـع

عـبر التــاريخ

الجزء الأول

تأليف

أرنـولـد هـاوزر

ترجـمة

د. فـؤاد زكريـا

الطبعة الأولى

٢٠٠٥ م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الفن والمجتمع عبر التاريخ

الجــزء الأول

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Website

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : الفن والمجتمع عبر التاريخ - الجزء الأول

المؤلـــف: أرنولد هاوزر - ترجمة د. فؤاد زكريا

رقم الإيداع: ١٦٥٢٨ / ٢٠٠٤ م

الترقيم الدولى: 8 - 507 - 327 - 977

لن أكون مبالغاً إذا قلت أن هذا الكتاب عرض شامل لتطور الحياة الإنسانية، وليس تاريخا اجتماعياً للفن فحسب، كما يدل عنوانه. ذلك لأن المؤلف لا يقبل على الإطلاق أية نظرية تذهب إلى أن الفن يتطور بمنطقه الداخلي الخاص، دون تدخل أية عوامل تنتمي إلى مجال خارج عنه. فهو يحرص دائماً على الربط بين الفن وما يسميه "بالعامل الاجتماعي"، الذى هو فى واقع الأمر عامل اقتصادى وسياسى وثقافى وتاريخى فى آن واحد. بل أن حرصه هذا يبلغ حداً يجعله يكرس للإطار الاجتماعي الذى يظهر فيه أى اتجاه فنى بعينه، حيزاً يفوق بكثير ذلك الذى يكرسه لوصف هذا الاتجاه ذاته، وإن كان يوفى هذا الوصف الأخير حقه بقدر ما تستطيع الكلمات أن تعبر عن روح الأعمال الفنية وتنقل الصور المحسوسة إلى معان ذهنية تصورية.

ففى هذا الكتاب إذن يقدم إلينا المؤلف تاريخ الفن على أنه جزء من التطور العام للبشرية– ذهناً وجسماً– وهو التطور الذى يستهدف به الإنسان حياة أفضل على الدوام. ومعنى ذلك أن المؤلف قد اتخذ من الفن موقفاً محدداً، يختلف عن موقف كثير من مؤرخى الفن وشراح الأعمال الفنية: فهو لا يكتفى بإيضاح طبيعة الفن من خلال الفن ذاته، وإنما ينظر إلى الفن داخل إطار أوسع– إطار الحياة الاجتماعية والحضارة الإنسانية فى عمومها. وإذا كان بعض الشراح يتصورون أن إدخال عوامل خارجة عن مجال الفن عند شرح اتجاه أو عمل فنى معين، هو خطأ منهجى أساسى، فإن مؤلف هذا الكتاب يدافع– على عكس هؤلاء الشراح– عن هذه النظرة إلى الفن داخل سياقه الاجتماعي والحضارى الأوسع، ويرى أن هناك عناصر معينة فى العمل الفنى لا يمكن أن تفهم فهماً داخلياً بحتاً، وأن شخصية الفنان، والظروف الفردية التى مر بها، لا يمكن أن تكون– على أهميتها الكبرى– كافية لتقديم تفسير كاف لظهور واختفاء اتجاهات فنية معينة، وللارتباط الواضح بين تلك الاتجاهات والعناصر الأخرى للحياة الاجتماعية، السائدة فى العصر الواحد.

ولكن، على الرغم من أن المؤلف قد اتخذ من فكرة الأصل الاجتماعى للفن قضية أساسية، وجعلها محوراً لكتابه بأكمله، فإنه لا يدافع عن الفكرة إلى حد

التعصب، وإنما يدرك حدودها ويحرص على التنبيه إليها. وهذا ما يفرق بينه وبين كثير من المدافعين عن هذه الفكرة، الذين يحاولون تطبيقها قسراً حتى فى الحالات التى لا توجد فيها أدلة أو شواهد تكفى لإثباتها، فتراهم يتعسفون فى التفسير والتأويل رغبة منهم فى إدراج كل ظاهرة فنية منفردة ضمن الإطار العام لتفكيرهم. ولا يفعل المؤلف ذلك لضعف فى إيمانه بضرورة تفسير الفن تفسيراً اجتماعياً، وإنما ترجع الحدود التى فرضها على التفسير الاجتماعى إلى سببين: أولهما نقص المعلومات المتجمعة لدينا عن فترات تاريخية معينة. ذلك لأن مثل هذا التفسير يقتضى إحاطة بعناصر واسعة فى الحياة الاجتماعية لأى عصر من العصور، فإذا لم تكن هذه العناصر متوفرة لدينا، كان من السهل أن تؤدى قلة المادة المتاحة إلى الوقوع فى أخطاء أو الإتيان بتفسيرات متناقضة يدعى كل منها أنه هو الذى يضع الاتجاه أو العمل الفنى فى إطاره الاجتماعى الصحيح. أما السبب الآخر فهو الازدياد المطرد فى تعقد المجتمعات البشرية: فالتفسير الاجتماعى للفن ينجح إلى أبعد حد فى حالة المجتمعات البدائية البسيطة، ولكن كلما تعقدت المجتمعات البشرية، قل الارتباط المباشر بين الفن والظروف الاجتماعية المحيطة به، وأصبح الأصل الاجتماعى للفن أكثر غموضًا، أو بعبارة المؤلف نفسه: "كلما ارتفع مستوى الثقافة التى ندرس فنها ازداد تعقد شبكة العلاقات وغموض الأصل الاجتماعى الذى ترتبط به. وكلما ازدادت، فى عصر ما، عظمة فن معين، أو أسلوب معين، أو نوع معين، ازداد طول الفترات التى يسير فيها التطور وفقاً لقوانين داخلية مستقلة خاصة به، دون تأثر بالتقلبات الخارجية. وكلما طالت هذه المراحل المستقلة، ازدادت صعوبة إيجاد تفسير اجتماعى للعناصر المنفردة فى ذلك الكل المعقد الذى يكونه النوع الفنى موضوع البحث". (ج أ، ص ٢٥ من الأصل الانجليزى).

ولو فكرنا فى الأمر بشىء من التعمق لا تضح لنا أن كلا من السببين السابقين يعمل ضد الآخر. فنقص المعلومات أو المادة التاريخية المتوافرة لدينا يشتد كلما كان العصر أوغل فى القدم، وبذلك يصبح التفسير الاجتماعى أصعب كلما ازداد العصر قدماً. ومن جهة أخرى فإن المادة التاريخية تزداد توافر كلما كان العصر أقرب إلينا. بحيث يمكن القول، من هذه الزاوية، أن التفسير الاجتماعى للفن يغدو أيسر

كلما كان العصر أقرب إلينا. ولكنا نلاحظ، في مقابل ذلك، أن العصور تزداد تعقداً كلما كانت أقرب عهداً، وبذلك ينطبق عليها ما جاء في الاقتباس السابق، من أن الاتجاهات الفنية يصبح لها، في المجتمعات المعقدة، نوع من القدرة الباطنة على السير التلقائي، غير متأثر إلى حد ما بالظروف الخارجية. وبعبارة أخرى، ففي حالة العصور القديمة، تؤدي بساطة البناء الحضاري للعصر إلى جعل التفسير الاجتماعي أيسر، ولكن قلة المادة التاريخية المتخلفة لدينا عن هذه العصور السحيقة في القدم تجعل كل نتيجة تنتهي إليها مجرد تخمين بحت، ويصبح من الممكن نتيجة لذلك تأويل الظاهرة الواحدة بطرق مختلفة كل الاختلاف. أما العصور الأقرب عهدا، التي تتجمع لدينا عنها المعلومات التاريخية بوفرة، فإن تعقدها الشديد، والحياة الذاتية التلقائية التي تكتسبها الاتجاهات الفنية فيها، يزيدان على الدوام من صعوبة إيجاد تفسير اجتماعي لها. وليس معنى ذلك أن يدب اليأس في نفوسنا من إمكان الاهتداء إلى تفسير اجتماعي للفن، وإنما أردت من التنبيه إلى هذه العوامل المتعارضة، التي يبطل كل منها تأثير الآخر، إلى أن أبين ضرورة توخي الحذر الشديد عند الإتيان بتعليلات اجتماعية للظواهر الفنية، وهو حذر تحتمه الروح العلمية السليمة. ويبقى بعد هذا كله أن هذه التعليلات ممكنة وميسورة للباحث المدقق – وما هذا الكتاب الذي نقدم هاهنا ترجمته سوى برهان مفصل على صحة هذا الحكم.

ولعل من أوضح مظاهر الحذر لدى المؤلف اعترافه بأن الأسباب الاجتماعية الواحدة قد تؤدي أحيانًا إلى نتائج متعارضة في ميدان الفن. فهو يلاحظ، على سبيل المثال، أن التقدم في الصناعة أدى، في حالة حضارة كريت القديمة، إلى نوع من النمطية في الفن، بينما أدى عند اليونانيين القدماء إلى تجنب خطر التوحيد والنمطية، ويعلق على ذلك بقوله: "ولكن كل ما يثبته ذلك هو أنه لا يتعين أبدًا، في تاريخ الفن، أن تؤدي نفس الأسباب إلى إحداث نفس النتائج، أو أن الأسباب ربما كانت أكثر عددًا من أن يتسنى للتحليل العلمي وصفها بطريقة جامعة مانعة". (نهاية الباب الثاني) كذلك فإنه ، بعد تمجيده للفن الأثيني، يعود فيؤكد : "ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن يستنتج المرء أن الظروف الاجتماعية لأثينا المعاصرة كانت ضرورية، أو حتى مثالية، لإنتاج فن من هذا النوع أو من هذه المرتبة. ذلك

لأنـه ليس مـن الممكـن الإتيان "بوصفة" سوسيولوجية بسيطة لإنتاج قيمة فنية عليا، وأقصـى مـا يسـتطيع عـالم الاجـتماع أن يفعله هو أن يرجع بعض العناصر فى العمل الفـنى إلى أصـلها، وقـد تكـون هذه العناصر واحدة فى أعمال متباينة تمامًا من حيث الكـيف". (نهايـة الفصـل الثالـث مـن الباب الثالث). مثل هذه التصريحات قد تبدو ضـربًا مـن الانـتحار الفكـرى، أو الاعـتراف الكـامل باليأس، حيث تصدر عن مؤلف يستهدف إيجـاد تفسـير اجـتماعى للفـن، ويحـرص عـلى ربـط القـيم الفنـية بالقيم الحضارية لكل عصر من العصور، ولكنها فى واقع الأمر تعبير واضح عن أمانة المؤلف العلمـية، وعـن اسـتعداده الـتام للتضـحية بالـنظرية التى يدافع عنها، أو على الأقل إرجـاء تطبـيقها، فى الحالات التى يكون فيها الواقع أعقد من أن يسمح بتطبيق هذه النظرية.

•••••

وعـلى الـرغم مـن أن الكـتاب حافل بالقضايا التى تحفز الذهن على التفكير من زوايا جديدة فى الظواهر التى يبحثها، فإن هناك قضية معينة أود أن ألفت إليها نظـر قـارىء الترجمـة العربـية بوجـه خـاص: تلـك هـى رأيه الخاص فى أصل الفن الشـعبى وطبيعـته. فهـو يـرى أن قـدرا كبيرا من الأعمال الفنية والأدبية التى توصف عـادة بأنها "شعبية"، هى فى واقع الأمر نتاج لمجتمع أرستقراطى بالمعنى الصحيح، أو لصـنعة فنـية متيـنة محكمـة، يتقنها فـنانون محترفون، لا أناس عاديون بسطاء. ويكفيـنا أن نضـرب لذلـك مـثلين: فأشـعار هوميروس كانت توصف عادة بأنها تراث شـعبى تـراكم عـلى مر الأجيال. ولكن المؤلف يؤكد أن هذه الأشعار، وكذلك ما يسمى "بـالملاحم الشـعبية" اليونانـية، كانـت من ابتداع شعراء متخصصين أشد التخصص، ولم تنـبع تلقائـيًا مـن روح الشـعب. وهـو يـرجع هـذا الاعـتقاد الأخـير إلى الـنزعة الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر، ويرى فيه مجرد إسقاط لاتجاهات الرومانتيكيين عـلى العصور القديمة ذاتها. ويزيد المؤلف فكرته هذه إيضاحًا فى صدد ملاحم العصور الوسـطى: فهو ينتقد الرومانتيكية – كما تظهر بوجه خاص عند "جريم Grimm"– الـتى تذهـب إلى أن أحـدا لم يؤلف هذه الملاحم، وإنما هى قد "ألفت نفسها"، وأنها لا ترتـبط بـأى شـاعر مـنفرد مـارس عليها صنعته الفنية، وألفها بروية وإتقان. ويؤكد المؤلـف أن مـثل هـذا الـنمو الـتلقائى، غير الواعى، للملاحم الشعبية من خلال الروح

الخلاقة للشعب، هو فكرة رومانتيكية لا يقرها المنطق السليم. فما دامت هذه الملاحم والسير الشعبية تتميز بأى قدر من الأحكام ومتانة البنيان، فلابد أن تكون صنعة الشاعر الواعي قد تدخلت فيها، ولا يمكن أن تكون قد نمت على النحو التلقائي الذى يصورها به الرومانتيكيون. أما العنصر الذى يرجع إلى أصل شعبي فهو تلك المادة المتناثرة المفككة التى يمكن أن تكون قد دخلت في بناء الملحمة الشعبية أصلاً ثم أجرت عليها صنعة الشاعر تعديلات أساسية .

وربما كان هذا الرأى أقل جاذبية من الرأى المضاد، الذى يجعل للملاحم الشعبية نموا تلقائيًا منبثقًا من روح الشعب، ويرفض أن يعزوها إلى أى أصل محدد المعالم. ومع ذلك فإن جاذبية الرأى شيء، ومطابقته للواقع شيء آخر. والحق أن فكرة النمو التلقائي هذه فكرة يصعب تصورها بطريقة عملية، على الرغم من كل جاذبيتها عندما تعرض بطريقة نظرية. وربما لم يكن كاتب هذه السطور يرى في نفسه القدرة على إصدار حكم في هذه المسألة الشائكة، ومع ذلك فالأمر المؤكد في رأيه هو أن وجهة نظر مؤلف الكتاب جديرة بأن تسمع وتؤخذ في الاعتبار، بوصفها وجهة نظر تحاول الاقتراب من الواقع العملى في موضوع أصبح من أقرب الموضوعات إلى قلوب الباحثين والقراء في الآونة الأخيرة.

*****

بقيت لى كلمة عن الكتاب ومؤلفه وترجمته . أما الكتاب فقد صدر بالإنجليزية بعنوان The Social History of Art. وقد أصدرته دار "ألفرد نوبف Alfred Knopf" في جزأين، ثم صدر في طبعة لينة الغلاف في أربعة أجزاء، في دارVintage للنشر، عام ١٩٥٧، وأعيد طبعه عام ١٩٥٩، وعلى هذه الطبعة الأخيرة اعتمدنا في الترجمة. وعلى الرغم من أن النص الإنجليزى مترجم عن الأصل الألماني، فإن Stanley Godman، يجعله أصلاً قائمًا بذاته، لاسيما وقد عاش المؤلف فترة طويلة من حياته في بلاد ناطقة بالإنجليزية .

وقد ولد المؤلف، أرنولد هاوزر Arnold Hauser، في المجر، ودرس الأدب وتاريخ الفن في جامعات بودابست وفيينا وبرلين وباريس على أساتذة كبار، منهم ماكس دفوجاك Max Dvorak، وجورج زمل Georg Simmel وهنرى برجسون، وجوستاف لانسون Gustave Lanson. وبعد الحرب العالمية الأولى قضى سنتين في إيطاليا يقوم بأبحاث في الفن الكلاسيكي والإيطالي. وفي عام ١٩٢١

عـاد الدكـتور هـاوزر إلى بـرلين لدراسـة علمى الاقتصاد والاجتماع على فيرنر زومبارت Werner Sombart وارنسـت ترولـتش E. Troeltsch. وعـاش مـن عام ١٩٢٤ إلى ١٩٣٨ فـى فيينـا، ثـم انـتقل منذ عام ١٩٣٨ إلى الإقامة فى لندن، حيث عكف على إتمـام كـتاب له عـن السينما من وجهة نظر علم الاجتماع، ونشر أبحاثًا قيمة فى هذا الموضـوع فـى مجـلات أدبـية وفنـية كـبرى. وقد قضى حوالى عشرة أعوام فى الإعداد للكتاب الذى نقدم هنا ترجمته، والذى نشر فى إنجلترا والولايات المتحدة لأول مرة، عام ١٩٥١[*].

وأمـا عـن الترجمـة العربـية الـتى نقدمهـا هاهنا، فلست أستطيع أن أخفى أنـنى، مـع اسـتمتاعى بترجمة هذا الكتاب الموسوعى الرائع، كنت أعانى فى مواضع معيـنة، مـن صـعوبات غـير هيـنة، يمكـن إرجاعهـا إلى سـببين رئيسـيين: أولهما أن التعـبير بالكـلمات عـن العناصـر الفنية، من خطوط وألوان وقوالب وتكوينات، هو فى ذاتـه عملـية شاقة إلى حد بعيد. وعلى الرغم من أن مثل هذا التعبير يظل على الدوام ناقصًـا، لأن الكـلمة التى تنفذ إلى الذهن تظل عاجزة عن أن توفى العمل الفنى الموجه إلى الحـواس وإلى الـروح حقـه، فإن المؤلف ذاته كان بارعًا فى عملية التعبير هذه كل الـبراعة، وكـان مـن الطبـيعى أن تـؤدى براعـته هـذه إلى تحمـل المترجـم لمـزيد مـن المسـئولية. وثـانى هذيـن السـببين أن المصـطلحات الفنـية، ولاسـيما مـا يـتعلق منها بالفـنون التشـكيلية، مازالـت فقـيرة فى اللغة العربية إلى حد مؤسف، ومازالت بعيدة كـل الـبعد عن الاستقرار. وقد حاولت فى هذه الترجمة أن أجتهد بقدر ما استطعت، وتعمـدت أن أضـع الاصـطلاح الأصـلى أمام ترجمته الاجتهادية، عند بداية استخدام هـذه الترجمـة عـلى الأقـل. ومـع كل ما بذلت من جهد فإنى واثق من أن المتخصص المتعمق سيجد هنا وهناك ما يستحق النقد، وإنى لأعلن منذ الآن ترحيبى الكامل بأى نقد يفيدنى مزيدًا من العلم فى هذا الميدان.

د. فؤاد زكريا

القاهرة فى سبتمبر ١٩٦٧م

---

[*] هـذا الجزء الخاص بحياة المؤلف منقول عن التعريف الوارد فى ظهر غلاف طبعة Vintage التى أشرنا إليها من قبل.

الباب الأول

عصور ما قبل التاريخ

الفصل الأول
العصر الحجرى القديم
السحر ونزعة مطابقة الطبيعة

ترجع أسطورة "العصر الذهبي" إلى أزمان سحيقة في القدم. ولسنا ندرى بالضبط ما هو التعليل الذى يستطيع علم الاجتماع أن يقدمه لظاهرة تبجيل الماضى، فقد تكون جذور هذه الظاهرة راجعة إلى التضامن القبلى والعائلى، أو إلى محاولة الطبقات المميزة أن تبنى امتيازاتها على أساس الوراثة. وأيًا كان الأمر، فإن الشعور بأن ما هو قديم ينبغى أن يكون هو الأفضل، مازال له من القوة ما يجعل مؤرخى الفن وعلماء الآثار لا يحجمون حتى عن تزييف التاريخ عندما يحاولون إثبات أن أقرب الأساليب الفنية إلى قلوبهم هو فى الوقت ذاته أقدمها عهدًا. فبعضهم يعلن أن أقدم مظاهر النشاط الفنى هو الفن المبنى على مبادىء شكلية، وعلى إضفاء أسلوب زخرفى وطابع مثالى على الحياة، والبعض الآخر يرى أن أقدم هذه المظاهر هو ما يقوم على ترديد الحياة الطبيعية للأشياء والاحتفاظ بها. ويختلف موقفهم بين هذا وذاك تبعا لنظرتهم إلى الفن، وهل هو وسيلة للسيطرة على الواقع وإخضاعه، أم هو أداة للاستسلام للطبيعة. وبعبارة أخرى، فإن آراءهم الخاصة، التى قد تكون أوتوقراطية محافظة أو تحررية تقدمية، هى التى تجعلهم يمجدون الأشكال الزخرفية الهندسية أو الأشكال المحاكية المطابقة فى الفن، على أساس أنها هى الأقدم عهدا[1]. وعلى أية حال فإن الآثار الباقية من الفن البدائى توحى بوضوح تام، وبقوة

---

[1] هذا التضاد هو الذى يكون أيضا أساس تلك المناقشة التى تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة إلى علم الآثار، والتى قام فيها "ألويس ريجل Alois Riegl" (فى كتابه : مشكلات الأسلوب Stilfragen ، ١٨٩٣) باختبار رأى "زمبر Semper" القائل أن نشأة الفن تستمد من روح الصناعات التطبيقية (technics). ذلك لأن "جوتفريد زمبر" يرى (فى كتابه "الأسلوب فى الفنون التطبيقية والتكوينية Der Still in den technischen und tektonischen Kuensten أن الفن لا يعدو أن يكون ناتجًا عرضيًا للصنائع الحرفية، وأنه تعبير أصيل عن تلك القوالب الزخرفية الناتجة عن الطابع الفردى للمادة، وعن الوسائل التى تعالج بها والغرض العملى الذى يقصد من الشىء المراد إنتاجه أن يحققه. وفى مقابل هذا الرأى، يؤكد ريجل

أن كل فن، حتى الفن الزخرفي، يرجع إلى أصل محاك للطبيعة، وأن الأشكال ذات التصميم الهندسي ليست هي التي يبدأ بها تاريخ الفن بحال، وإنما هي ظاهرة متأخرة نسبيًا، وهي نتاج حسي فني بلغ بالفعل مستوى رفيعًا. وقد أدت به أبحاثه إلى معارضة النظرية المادية الآلية التي دعا إليها زمبر، والتي يسميها هو "نقلاً للداروينية إلى أحد ميادين الحياة الثقافية"، ووضع في مقابلها نظريته الخاصة، المبنية على "الفكر الخالق للفن"، وهي النظرية القائلة أن الأشكال الفنية لا تقتصر على السير وفقًا لما تحتمه المادة الخام والأداة، بل أن وجودها وتحققها إنما يكون في ذلك الصراع الذي يقوم بين "القصد الفني" (Kunstwolle) الهادف، وبين الظروف المادية. والواقع أن الفكرة المنهجية التي يأتي بها ريجل هنا، في مناقشته لديالكتيك الذهني والمادي، ومضمون التعبير ووسيلته، والإرادة ومادة الإرادة، وهي الفكرة التي تعد تكملة أساسية لنظرية زمبر، حتى لو لم تكن تفنيدًا تامًا لها – هذه الفكرة تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة إلى نظرية الفن بأسرها.

والحق أن التفكير النظري لمختلف الباحثين في ميدان علم الآثار يعبر على الدوام عن انتمائهم إلى إحدى المدرستين الفكريتين المنقسمتين من الوجهة الأيديولوجية. فهناك مجموعة من الباحثين يتجه أفرادها، بحكم كونهم أكاديميين محافظين وأساتذة جامعيين، إلى الربط بين طبيعة الفن وبداياته وبين مبادىء النزعة الزخرفية الهندسية والنزعة الوظيفية التطبيقية (التكنيكية). ومن هؤلاء: "الكسندر كونتسه Alexander Conze" في بحث له بعنوان: "تاريخ بدايات الفن اليوناني Zur Gesch. Der Anfaenge Griechischer Kunst" في أعمال أكاديمية فينا، ١٨٧٠، ١٨٧٣، وفي أعمال أكاديمية برلين ١٨٩٦، وفي بحث آخر بعنوان "أصل الفن التشكيلي Ursprung der bildenden Kunst ١٨٩٧. ومنهم أيضًا "يوليوس لانجه Julius Langue" (في كتابه : "تصاوير الإنسان في الفن اليوناني القديم Darstellungen des Menschen in der Aelteren griech. Kunst، ١٨٩٩) و"إمانويل لوفي Emmanuel Loewy (التعبير عن الطبيعة في الفن اليوناني القديم Die Naturwiedergabe in der aelteren griech. Kunst ١٩٠٠) * و"فلهلم فنت W. Wundt (مبادىء علم النفس الشعوبي Elemente der Voelkerpsychologie ١٩١٢) و"كارل لامبرخت Karl Lamprecht (تقرير عن مؤتمر برلين لعلم الجمال وعلى الفن العام Bericht ueber den Berliner Kongress fuer Aesthetik und allg. Kunstwiss ١٩١٣). وإذا كان هؤلاء الباحثون يعترفون، مثل لوفي أو كونتسه في عهده المتأخر، بأسبقية النزعة المطابقة للطبيعة، فإنهم يحاولون مع ذلك أن يقللوا من أهمية هذا الاعتراف بأن يحاولوا إثبات أن آثار النزعة البدائية المطابقة للطبيعة ذاتها تتمثل فيها أهم الخصائص الأسلوبية للفن المسمى "بالآرخي archaic" ومن هذه الخصائص، المواجهة frontality والافتقار إلى المنظور والعمق المكاني، وأسبقية التكوينات الجماعية، وتكامل العناصر التصويرية. وفي مقابل ذلك نجد باحثين آخرين يعترفون، دون تحفظ، بأولوية الفن ذي النزعة الواقعية، ويؤكدون الاتجاه "اللاآرخي unarchaic" فيه على التخصيص، أي أنهم يؤكدون حيويته وطبيعته المطلقة. ومن هؤلاء ارنست جروسه Ernst Groesse ("بدايا الفن Die Anfaenge der Kunst، ١٨٩٤) وسالمون ريناخ Salomon Reinach (سجل للأعمال الفنية في العصر الرابع Répertoire de lart quaternaire ١٩١٣ – "النحت في أوروبا La Scykotyre en Europe" في مجلة L'Anthropologir مجلد ٥–٧، ١٨٩٤–٦"، هنري بروي Henri Breuil (كهف التاميرا La Caverne d'Altamira، ١٩٠٦– عصر تصاوير التاميرا L'Age des peintures d'Altamira في مجلة: Revue prehistorique ١٩٠٦، المجلد الأول، ص ٢٣٧–٢٤٩)، وكذلك أتباعه : ج. هـ. لوكيه G.H. Luquet ("أصول الفن التصويري Les origins de l'art figuré في مجلة Jahrb. fuer praehist. u. ethnogr. Kunst، ١٩٢٦، ص ١ وما يليها– الفن البدائي L'art primitif

تتزايد بتقدم الأبحاث العلمية، بأن النزعة المطابقة للطبيعة حق الأسبقية، بحيث أن الأخذ بالنظرية القائلة أن الفن البعيد عن الحياة وعن الطبيعة هو الذى كانت له الأولوية قد أصبح أمراً تتزايد صعوبته يوماً بعد يوم[1].

غير أن أعجب ما فى النزعة المطابقة للطبيعة فى عصور ما قبل التاريخ ليس كونها أقدم من الأسلوب الهندسى، الذى يعطى انطباعاً بالبدائية أقوى بكثير، وإنما كونها تكشف، فى عهدها الغابر، عن جميع المراحل المميزة للتطور الذى مر به الفن فى العصور الحديثة، وكونها مختلفة تماماً عن تلك الظاهرة الغريزية، الجامدة، اللاتاريخية التى وصفها بها الباحثون المفتونون بالفن الهندسى والشكلى البحت. فهذا فن يرتقى من الإخلاص الحرفى للطبيعة، الذى تظل فيه الأشكال الفردية تصور بطريقة فيها جهد وعناية بالتفاصيل، إلى أسلوب أكثر مرونة وتألقاً، يكاد يصل إلى حد الانطباعية (impressionism). وتدل هذه العملية على فهم متزايد للطريقة التى يمكن بها إعطاء الانطباع البصرى النهائى شكلاً يزداد فيه الطابع التصورى، الفورى، الذىيبدو تلقائياً. وترتفع دقة الرسم إلى حد الأداء المعجز الذى يأخذ على عاتقه مهمةالسيطرة على مواقف واتجاهات متزايدة الصعوبة، وحركات ولفتات متزايدة السرعة، وتجسيمات وتقاطعات متزايدة الجرأة. فهذه النزعة المطابقة

١٩٣٠- " الواقعية فى العصر الحجرى القديم Le réalisme dans l'art paleolithique مجلة L'Anthropologie ١٩٢٣، المجلد ٣٣، ص ١٧-٤٨)، وهوجو أوبر ماير El hombre fosil ١٩١٦ - التاريخ الأول للبشرية Urgeschichte der Menschheit، ١٩١٣ - ألتاميرا، ١٩٢٩)، وهربرت كون Herbert Kuehn (الفن والثقافة فى أوروبا فى العصور البدائية Kunst und Kultur de vorzeit Europas، ١٩٢٩- فن البدائيين Die Kunst der primitiven، ١٩٢٣) وبركت M.C. Burtkitt ما قبل التاريخ prehistory، ١٩٢١- العصر الحجرى القديم The Old Stone Age، ١٩٣٣)، وجوردون تشايلد V. Gordon Childe (الإنسان يصنع ذاته Man Makes Himself، ١٩٣٦).

[1] ربما كان موقف آدما فان شلتيما Adama van Scheltema (فى كتابه: الفن فى عصرنا البدائى Die Kunst unserer Vorzeit، ١٩٣٦) هو أصعب المواقف جميعاً، إذ أنه من الناحية الأيديولوجية واحد من أشد علماء الآثار رجعية، ولكنه فى المسائل المتعلقة بالتحصيل العلمى يتميز بقدر غير قليل من الكفاءة فى هذا الميدان.

للطبيعة ليست صيغة جامدة وثابتة، وإنما هي شكل حي متحرك، يعالج مشكلة التعبير عن الواقع بأكثر وسائل التعبير تنوعاً، ويؤدى مهمته بدرجات متفاوته من الإتقان. وهنا نجد أنفسنا إزاء مرحلة تتجاوز الحالة الطبيعية الغريزية الفجة بكثير، ومع ذلك فما زال أمامها شوط بعيد لكي تصل إلى حالة التحضر التي تخلق فيها صيغ فنية ثابتة.

ومما يزيد من حيرتنا إزاء هذه الظاهرة التى قد تكون أغرب الظواهر فى تاريخ الفن بأسره، أنه لا توجد أية موازاة بين فن ما قبل التاريخ هذا وبين فن الأطفال أو فن معظم الشعوب البدائية الأقرب عهداً. ذلك لأن تصاوير الأطفال، وكذلك الإنتاج الفنى للشعوب البدائية العاصرة، تتسم بنزعة عقلية، لا حسية: فهى تكشف عما يعرفه الطفل والفنان البدائى، لا عما يراه بالفعل، وهى تقدم للموضوع صورة تتسم بالتركيب النظرى، لا بالطابع العضوى البصرى. وهى تجمع بين المنظور الأمامى والمنظور الجانبى أو المنظور من أعلى، ولا تترك شيئاً مما يعتقدون أنه يستحق أن يعرف عن الموضوع، وتزيد من مقياس ما له أهمية بيولوجية وعملية، بينما تتجاهل كل شىء لا يقوم بدور مباشر فى سياق الموضوع مهما كانت روعته فى ذاته. أما التصاوير المطابقة للطبيعة فى العصر الحجرى القديم، فإن الغريب فيها هو أنها تعطينا إنطباعاً بصرياً يبلغ من التلقائية، ومن نقاء الشكل، والتحرر من كل تأنق أو قيد عقلى، ما لا نجد له أى نظير فى تاريخ الفن اللاحق إلا عند حلول النزعة الإنطباعية الحديثة. ففيها نكتشف دراسات للحركة تذكرنا بالصور الفوتوغرافية الحديثة. وهى دراسات لا نجد لها نظير إلا فى صور فنان مثل ديجا Degas أو تولوز لوتريك Toulouse-Lautrec ، بحيث يبدو للعين التى لم يدربها المذهب الإنطباعى أن هذه الصور لابد أن يكون فيها شىء غير معقول أسىء رسمه. ولقد كان لا يزال فى استطاعة مصورى العصر الحجرى القديم أن يروا بالعين المجردة تلك الفوراق اللونية الدقيقة التى لا يستطيع الإنسان الحديث كشفها إلا بمساعدة أدوات علمية معقدة. ولكن هذه المقدرة كانت قد اختفت عند حلول العصر الحجرى الحديث، عندما استعيض إلى حد ما عن الطابع المباشر للإحساسات بجمود النزعة التصورية العقلية وثباتها. ومع ذلك فإن فنان العصر الحجرى القديم

لم يكن يرسم إلا ما يراه بالفعل، ولم يكن يصور أكثر مما يمكنه أن يلتقطه في لحظة واحدة محددة وفي لمحة واحدة للموضوع. ولم يكن قد عرف بعد شيئاً عن اللاتجانس البصرى الذى تتسم به مختلف عناصر الصورة، أو عن الأساليب العقلانية في التأليف، وعن تلك الخصائص الأسلوبية التى اعتدناها كثيراً في تصاوير الأطفال وفن الشعوب البدائية، والأهم من ذلك كله أنه لم يكن قد عرف بعد شيئاً عن طريقة تكوين وجه من الشكل الظلى الجانبي(Silhouette in profile) ومن العينين مواجهة. ويبدو أن فن العصر الحجرى القديم قد توصل، دون نضال، إلى وحدة الإدراك البصرى التى لم يحققها الفن الحديث إلا بعد صراع دام قرناً كاملاً، ومن المؤكد أنه كان يحسن أساليبه، غير أنه لم يكن يغيرها، وظلت الثنائية بين المنظور وغير المنظور، والمرئى وما هو معروف فحسب، غريبة عنه تمام الغرابة.

فماذا كان السبب والغرض الكامن من وراء هذا الفن؟ أكان تعبيراً عن استمتاع بالحياة يلح على أن يسجل ويردد؟ أم إرضاء لغريزة اللهو والتمتع بالتزيين، والنزوع إلى تغطية المسطحات الخالية بخطوط وأشكال، ونماذج وزخارف؟ أكان ثمرة الفراغ، أم كان له غرض عملى محدد؟ أينبغى أن نرى فيها ملهاة أم أداة، ومخدراً وترفاً أم سلاحاً في الصراع من أجل العيش؟ إننا نعلم أنه كان فناً لصيادين بدائيين يعيشون في مستوى اقتصادى طفيلى غير منتج، كان عليهم أن يجمعوا غذائهم أو يلتقطوه، بدلاً من أن ينتجوه بأنفسهم، أعنى أنه كان فناً أنتجه أناس يعيشون– على الأرجح– في مرحلة الفردية البدائية، وفي أنماط اجتماعية غير مستقرة، تكاد تكون مفتقرة كل الإفتقار إلى التنظيم، أو في عشائر صغيرة منعزلة، ولم يكونوا يؤمنون بآلهة، ولا بعالم آخر ولا بحياة بعد الموت. ولقد كان من الواضح أن كل شيء، في عصر الحياة العلمية الخالصة هذا، كان لا يزال يدور حول كسب العيش وحده. وليس هناك ما يبرر القول أن الفن كان يخدم أى غرض آخر سوى أن يكون وسيلة للحصول على الغذاء. والواقع أن جميع الدلائل تشير إلى أنه كان أداة لأسلوب سحرى، وكانت له بهذا الوصف وظيفة عملية بحتة تستهدف أغراضاً اقتصادية مباشرة فحسب. ويبدو أنه لم يكن هناك أى عنصر مشترك بين هذا الفن وما نسميه اليوم بالدين، فلم يكن يعرف صلوات ولم يكن يعبد قوى مقدسة. ولم

يكـن هـناك أى نـوع مـن الإيمـان يـربطه بموجـودات روحـية تنـتمى إلى عالم آخر، وبالـتالى فقـد كـان يفتقر إلى ما وصف بأنه الحد الأدنى من الشروط اللازمة لقيام دين بالمعـنى الصـحيح[1] فقـد كـان أسـلوباً فنـياً لا أسـرار فـيه، وكان إجراء يتسم بالروح الواقعـية، وكـان تطبـيقاً موضوعياً لأساليب لا تربطها بالصوفية أو بعقائد الأسرار إلا صـلة شـديدة الضـعف، كـتلك التى تربطنا بها عندما نضع مصايد للفيران، أو نسمد الأرض، أو نتـناول دواء. ولقـد كانت الصور جزءاً من الجهاز التكنيكى لهذا السحر، إذ كانـت هـى "المصـيدة" الـتى يـنبغى أن تنتهى إليها اللعبة، أو كانت على الأصح المصـيدة ومعهـا الحـيوان الذى تم اقتناصه بالفعل– إذ أن الصورة كانت هى التصوير والشـىء المصور فـى آن واحـد، وكانت هى الرغبة وتحقيق الرغبة فى الوقت نفسـه. ولقـد كـان صـياد العصـر الحجرى القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشىء ذاته فى الصـورة، ويظـن أنـه قـد سـيطر عـلى الموضـوع عندما يصور الموضوع. وكان يعتقد أن الحـيوان الحقـيقى يعـانى بـالفعل مـن قـتل الحـيوان الـذى تمـثله الصورة. فالتمثيل التصويرى لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استباقاً للنتيجة المطلوبة.

وكـان مـن المحـتم فى اعتقاده أن يقع الحادث الحقيقى فى أعقاب التمثيل السـحرى لـه، أو أن يكـون متضـمناً فـيه بالفعل، إذ أن الاثنين لا يفصل بينهما إلا ذلـك الوسـيط غـير الحقيقى الذى يتألف من مكان وزمان. وعلى ذلك فلم تكن وظيفة الفـن أن يكـون بديـلاً رمـزياً عـلى الإطـلاق، وإنما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقـيقى الهـادف، ولم يكـن الفكـر هـو الـذى يقـتل، أو الإيمـان هـو الـذى يحقـق المعجـزة، وإنمـا كـان الفعـل الحقـيقى، أى التمثـيل التصـويرى، أو التصـويب على الحيوان فى الصورة، هو الذى يقوم بالسحر.

إن فـنان العصـر الحجرى القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة، كان ينـتج حـيواناً حقيقـياً. ذلـك لأن عـالم الخـيال والصـور، ومجـال الفـن والمحاكـاة المجـردة، لم يكـن قـد أصـبح فـى نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته، مختلفاً عن الواقع التجريـبى ومنفصـلاً عـنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد، وإنما رأى فى إحداهمـا اسـتمراراً مباشـراً، متجانسـاً، للآخر. وهو يتخذ من الفن نفس الموقف الذى

[1] E.B. Tylor : primitive Culture 1913 I. P. 424.

اتخذه ذلك الهندى الأحمر المنتمي إلى إقليم "سيو Sioux" [*]، الذى تحدث عنه "ليفى برول Lévy - Bruhl" [**]، والذى قال عن باحث رآه يقوم بإعداد رسوم: ((إننى أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيراً من ثيراننا البرية فى كتابه. لقد كنت هناك عندما فعل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران.)) [1] والواقع أن النظر إلى مجال الفن هذا على أنه استمرار مباشر للواقع المعتاد لم يختف أبداً اختفاء تاماً، على الرغم من أن النظرة التى أصبحت سائدة عن الفن فيما بعد هى أنه شيء يوجد فى مقابل الواقع. فهذا الاتجاه الذهنى هو مصدر أسطورة بيجماليون، الذى يقع فى حب تمثال صنعه بيديه. وهناك ما يدل على وجود اتجاه مماثل لدى الفنان الصينى أو اليابانى عندما يقوم برسم فرع شجرة أو زهرة، ولا يكون المقصود من الصورة أن تكون تلخيصاً للحياة وتساميا بها، أو اختصاراً أو تصحيحاً لها، كالأعمال الفنية الغربية، وإنما يكون المقصود منها أن تكون مجرد فرع آخر أو زهرة أخرى تضاف إلى الشجرة الواقعية. كذلك تظهر هذه الفكرة نفسها فى الحكايات والأقاصيص الأسطورية الصينية عن علاقات الفنانين بأعمالهم، والصلة بين الصورة والواقع، والمظهر والوجود، والخيال والحياة. فهذه القصص الأسطورية تروى مثلاً كيف تسير الأشكال المرسومة فى صورة عبر بوابة إلى الريف الحقيقى وإلى الحياة الواقعية. فى كل هذه الأمثلة إذن تتداخل الحدود الفاصلة بين الفن والواقع، ولا يصبح الاتصال بين المجالين خيالاً داخل نطاق الخيال إلا فى فن العصور التاريخية وحده، على حين أن هذا الاتصال كان فى العصر الحجرى القديم حقيقة بسيطة، ودليلاً على أن الفن يظل فى خدمة الحياة تماماً.

والواقع أن أى تفسير آخر لفن العصر الحجرى القديم، كالقول أنه صورة زخرفية أو تعبيرية من صور الفن، هو تفسير غير مقبول، تكذبه سلسة كاملة من

---

[*] يطلق هذا الاسم على منطقة داكوتا فى الولايات المتحدة، وعلى قبائل هندية حمراء كانت فى أواسط الولايات المتحدة وشرقها، ولها لغتها الخاصة التى تعرف بهذا الاسم. (المترجم)

[**] لوسيان ليفى برول(١٨٥٧-١٩٣٩) عالم اجتماع فرنسى مشهور تخصص فى دراسة العقلية البدائية.(المترجم)

[1] ليفى برول: الوظائف الذهنية للمجتمعات الدنيا Les functions mentales dans les societes inferieures ١٩١٠، ص ٤٢.

الشـواهد– أهمهـا أن التصـاوير كثيراً ما تكون مختبئة فى أركان من الكهوف لا يمكن الوصول إليها، ولا يتسرب إليها شعاع من الضوء، أى فى موضع يكون من المستحيل فـيه أن تستخدم على أساس أنها"زخارف". كذلك فإن مما ينفد هذه التفسيرات، أن هـذه التصـاوير كانـت توضـع بعضـها فـوق بعض فى اللوحة الواحدة، مما يؤدى إلى إزالـة أى تـأثير زخرفى منذ البداية. والأمر المؤكد هو أن المصورين لم يكونوا مضطرين إلى رسـم صـورهم الواحـدة فـوق الأخـرى، إذ كـان لديهـم مكان فسيح. وهذا الوضع للصـور بعضـها فـوق بعـض هـو ذاته دليل على أن الصور لم تخلق بقصد امتاع العين عـلى الإطـلاق، وإنمـا كانـت تحقـيقاً لغرض أهم عناصره هو ضرورة وضع الصـور فى كهـوف معيـنة وفـى أجزاء محددة من الكهوف– ومن الواضح أن هذه البقع المحددة كانـت تعـد ملائمة بوجه خاص للسحر. فليس من الممكن أن يكون الأمر متعلقاً بغاية زخرفـية أو مـيل إلى التعـبير عـن انفعـال جمـالى ونقله إلى الآخرين، ما دامت الصور كانـت متخفـية أكـثر مـنها ظاهرة. وكما لاحظ البعض فهناك دافعان مختلفان تستمد مـنهما الأعمـال الفنـية: فبعضـها ينـتج لكـى يوجـد فحسـب، وبعضـها ينـتج لكـى يـرى[1]. فـالفن الدينى، الذى يخلق تمجيداً لله فحسـب، وكذلك، بدرجات متفاوتة، جمـيع الأعمـال الفنـية الـتى يقصـد منها أن تزيح عبئاً يجثم على صدر الفنان، هذه الأعمـال تشـارك فـى ذلـك التأثير الغامض مع الفن السحرى للعصر الحجرى القديم. ولابـد أن فـنان ذلـك العصـر، الـذى كـان هدفه الوحيد هو فعالية السحر، كان يجد رضـاء جمالـياً معيناً فى عمله، حتى على الرغم من أنه كان ينظر إلى الصفة الجمالية فـيه عـلى أنهـا وسـيلة لغايـة عملـية. وأوضح تعبير عن هذا الموقف هو العلاقة بين المحاكـاة والسـحر فى الرقصات الدينية للشعوب البدائية. فكما أن اللذة المستمدة من الإيهـام illusion والمحاكـاة تمـتزج، فـى هـذه الرقصـات، مع السلوك الذى يوجهـه الباعـث الديـنى، فكذلـك كـان الفـنان فـى عصر ما قبل التاريخ يجد لذة ورضاء فى

[1] والتر بنجامان:" العمل فى عصر نسخه الآلى : Walter Benjamin L'oeuvre d'art a l'époque de sa reproduction mécanisée فى مجلة Zeitschrift fuer Sozialforschung المجلد الخامس، ١٩٣٦، ص ٤٥.

تصوير الحيوانات في أوضاعها المميزة، على الرغم من أنه كان خاضعاً كل الخضوع للهدف السحري من التصوير.

ولا شك أن أقوى دليل على أن هذا الفن كان يستهدف تأثيراً سحرياً لا جمالياً، وذلك من حيث مقصده الواعي على الأقل، هو أن الحيوانات كثيراً ما كانت تمثل في هذه الصور وقد اخترقتها الرماح أو السهام، أو كانت تسدد إليها بالفعل مثل هذه الأسلحة بعد انتهاء العمل. ولا يشك أن هذا كان قتلاً للأنموذج يحل محل قتل الأصل. والدليل الأخير على أن الفن في العصر الحجرى القديم كان يرتبط بالأعمال السحرية هو أن العدد الأكبر من الصور البشرية المتنكرة على هيئة حيوانات كانت تؤدى رقصات سحرية محاكية. ففي هذه الصور- كما في ((تروا فرير(الأشقاء الثلاثة) Trois Freres))مثلاً- نجد قناعات حيوانية متجمعة لا يمكن أن تفهم إذا لم ننسب إليها مقصداً سحرياً[1]. كذلك فإن الربط بين التصوير في العصر الحجرى القديم وبين السحر هو خير وسيلة لتفسير النزعة الواقعية في هذا الفن، ذلك لأن التصوير الذى يرمي إلى خلق نظير للأنموذج- أعني بديلاً له بالمعنى الصحيح، لا مجرد شيء يشير إليه أو يحاكيه أو يشبهه- لا يمكن إلا أن يكون ذا نزعة واقعية. ولقد كان المقصود من الحيوان الذى يراد بعث الحياة فيه بالسحر، هو أن يبدو نظيراً للحيوان الممثل في التصوير- وهذا مالم يكن من الممكن حدوثه إلا إذا كانت النسخة مطابقة بدقة للأصل. والواقع أن الغرض السحرى لهذا الفن هو بعينه الذى أرغمه على أن يكون ذا نزعة واقعية. فالصورة التي لم تكن تشبه موضوعها في شيء لم تكن رديئة فحسب، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى.

---

(1) أنظر، في موضوع تفسير فن العصر الحجرى القديم على أنه سحر، كتاب هـ. أوبرماير H. Obermayer المعجم الموسوعي لما قبل التاريخ Reallexion der Vorgesch، ١٩٢٦، المجلد السابع، ص ١٤٥، وكذلك بحثه "التاميرا"، ص ١٩- ٢٠، وانظر أيضاً لأوبرماير وكون Kuehn: فن البوشمان Bushman art ١٩٣٠، ص ٥٧- وكون H. Kuehn: الفن والحضارة فيما قبل التاريخ Kunst und Kultur der Vorzeit ص ٤٥٧- ٤٧٥، وبيركت M. C. Berkitt ما قبل التاريخ prehistory ص ٢٠٩- ٢١٣.

ويفترض الباحثون أن العصر السحرى، أى أول عصر لدينا فيه شواهد على وجود أعمال فنية، قد سبقته مرحلة قبل السحرية[1]. ذلك لأن عصر السحر المكتمل النمو، بما فيه من طقوس ثابتة وأسلوب لصنع عجائب السحر تبلور بالفعل فى صيغ محددة، لابد قد مهد لـه عصر من التجريب البحت، ومن النشاط العملى الذى يتحسس طريقه في غير تنظيم. وكان لابد أن تثبت الصيغ السحرية فعاليتها قبل أن يتسنى وضعها فى إطار محدد. ولم يكن من الممكن أن تنتج هذه الصيغ بالتأمل المجرد وحده، بل لابد أنه قد عثر عليها دون بحث واع، وتطورت خطوة فخطوة. والأرجح أن إنسان عصر ما قبل السحر قد توصل إلى الارتباط بين النسخة والأصل عرضاً، ولكن لابد أن هذا الكشف كان له تأثير طاغ عليه. ومن الجائز أن كل مجال السحر، الذى يتركز على بديهية مسلم بها هى الاعتماد المتبادل بين الأشياء المتشابهة، يرجع ظهوره فى مبدأ الأمر إلى هذه التجربة.

ونحن نعلم أن هناك فكرتين رئيسيتين أكد الباحثون أنهما الشرطان الأساسيان للفن: وأعنى بهما فكرة التشابه والمحاكاة، وفكرة إنتاج شيء من لا شيء_ أى نفس إمكان قيام الفن الإبداعي ذاته. هاتان الفكرتان ربما كانتا قد ظهرتا فى عصر التجريب والكشف السابق على العصر السحرى[2]. فالأشكال الظلية (Silhouettes) لليد، التى وجدت فى أماكن كثيرة بقرب التصاوير الموجودة فى الكهوف، والتى ظهرت على ما يبدو عن طريق انطباع أياد فعلية، ربما كانت أول ما أعطى الإنسان فكرة الخلق – كما يعبر عنها المصدر اليونانى للفعل Poiein – وجعلته يشعر بأن من الممكن أن يكون شيء مصنوع وبلا حياة، مشابهًا تمام الشبه للأصل الحقيقى الحى. ولا شك أن هذا اللهو المجرد لم تكن لـه فى البداية صلة على الإطلاق بالفن ولا بالسحر، بل كان لابد أن يصبح أولاً أداة للسحر، وبعدئذ فقط يمكنه أن يصبح شكلا من أشكال الفن. ذلك لأن الهوة التى تفصل بين انطباعات اليد هذه وأكثر تصويرات الحيوان بدائية فى العصر الحجرى القديم هوة

---

[1] Alfred Vierkandt: "Die Anfaenge der Kunst" Globus 1907- K. Beth : Religion und Magie 2nd edit 1927.
[2] G.H. Luquet : "Les Origines de l'art figuré". IPEK, 1929 .

هائلة إلى أبعد حد. ولما كنا نفتقر كل الافتقار إلى سجلات تثبت أماكن وجود انتقال من الواحد إلى الآخر، فإنا لا نكاد نستطيع أن نفترض وجود تطور مباشر مستمر للأشكال الفنية من أشكال اللهو الخالصة، بل ينبغي أن نستدل على وجود حلقة رابطة بينهما، لها مصدر خارجي — وأغلب الظن أن هذه كانت الوظيفة السحرية للنسخة المطابقة. ومع ذلك فحتى تلك الأشكال المنبعثة عن اللهو، والسابقة على السحر، كانت ذات نزعة طبيعية، محاكية للواقع، مهما كان طابعها الآلي، ولا يمكن أن تعد بأي حال تعبيرًا عن مبدأ زخرفي للنزعة المطابقة للطبيعة.

الفصل الثانى
العصر الحجرى الجديد
حيوية الطبيعة والنزعة الهندسية

ظل الأسلوب الذى يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعة سائدًا حتى نهاية العصر الحجرى القديم – أى طوال فترة دامت عدة آلاف من السنين، ولم يطرأ تغير حتى حدث الانتقال من العصر الحجرى القديم إلى الجديد، وكان ذلك أول تغير تصميمى فى تاريخ الفن كله.(*) فعندئذ فقط استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة، التى كانت مفتوحة للتجربة بكل اتساعها، لاتجاه إلى التصميم الهندسى المحدود النطاق، وهو اتجاه أصبح الفنان فيه أميل إلى التباعد عن ثراء الواقع التجريبى. فمنذ ذلك الحين لا نجد ذلك التمثيل المطابق للطبيعة, بما فيه من دقة وصبر وإخلاص فى ترديد تفاصيل الموضوع, وإنما نجد بدلاً من ذلك, فى كل الأحوال, علامات رمزية واصطلاحية, تدل على الموضوع ولا ترردده, شأنها شأن العلامات الهيروغليفية. وأصبحت مهمة الفن الآن هى أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن, بدلاً من أن يمارس التجربة الفعلية العينية النابضة بالحياة– أى أن يخلق رموزاً لا نسخاً مطابقة للموضوع. فتصاوير العصر الحجرى الجديد لا تكتفى بأن تشير إلى الشكل البشرى بأنموذجين أو ثلاثة نماذج هندسية بسيطة, كخط رأسى مستقيم للجسم مثلاً, ونصفى دائرة, أحدهما مفتوح إلى أعلى, والآخر مفتوح إلى أسفل, للذراعين والرجلين. بل يظهر فى تلك النصب الحجرية البدائية المسماة (منهير menhirs ،(**) والتى ذهب بعض الباحثين إلى أنها صور شخصية مختصرة

(*) سوف نستخدم لفظ "التصميمى" , ومشتقاته, للتعبير عن لفظ stylistfe , الذى لا يقصد به الإشارة إلى الأسلوب فحسب, بل يقصد به إبراز جوانب التصميم والشكل المخالف للطبيعة أو المستقبل عنها, ومن هنا كانت النزعة "التصميمية" مضادة للنزعة المطابقة للطبيعة naturalism, لأن الثانية تخضع تماماً للواقع, على حين أن الأولى تؤكد أشكالاً وتصميمات ليست موجودة بصورة مباشرة فى الواقع. (المترجم)

(**) المنهير كلمة مشتقة من اللغة "البريتونية Breton " بمعنى "الحجر الطويل"، وهى أحجار منفردة طويلة مستقيمة، بعضها مصدره طبيعى، وبعضها الآخر أشبه بشواهد القبور، أو على الأصح علامة على وجود

للموتى[1]، يظهر تجريد شديد مماثل في تحديد الأنموذج. فعلى السطح الحجرى المستوى لهذه "القبور" نجد أن الرأس، التى تختلف عن الشكل الطبيعى حتى فى كونها غير مستديرة، لا تنفصل عن الجسم — أى عن الحجر المستطيل ذاته — إلا بخط، ونجد نقطتين تدلان على العينين، أما الأنف فتضم إما إلى الفم وإما إلى الحاجبين في شكل هندسي بسيط. ويميز الرجل بإضافة أسلحة، والمرأة بنصفى كرة يعبران عن الثديين.

ولقد كان التغير فى الأسلوب، الذى يؤدى إلى هذه الأشكال الفنية الكاملة التجريد، راجعًا إلى تحول عام في الثقافة والحضارة ربما كان يمثل أعمق تغير فى تاريخ الجنس البشرى. ذلك لأن البيئة المادية والكيان الروحي لإنسان ما قبل التاريخ قد مرا فى ذلك العصر بتحول بلغ من أهميته أن كل شيء سبق ذلك العصر يبدو أقرب إلى أن يكون حيوانيا غريزيًا، وكل شيء تلاه يبدو نموا متصلا هادفًا. هذه الخطوة الثورية الحاسمة هى أن الإنسان لم يعد يعيش عالة على ما تجود به الطبيعة، ولم يعد يلتقط غذاءه اليومي ويجمعه، وإنما أصبح ينتجه بنفسه. فعندما استأنس الإنسان الحيوانات والنباتات، وربى الماشية وتعلم الزراعة، بدأ انتصاره على الطبيعة وغزوه لها، وجعل نفسه مستقلا إلى حد ما عن تقلبات القدر والحظ. وهنا يبدأ عصر تلبية الإنسان للحاجات المادية لحياته بطريقة منظمة، ويبدأ الإنسان فى العمل والاشتغال بتربية الماشية، ويختزن ما يلزم لحاجاته فى المستقبل، ويستثمر الأنواع الرئيسية من رأس المال. وليس من شك فى أن تميز المجتمع إلى فئات وطبقات، وإلى أشخاص ذوى امتيازات وأشخاص معدمين، ومستغلين ومستغلين، قد بدأ أيضًا مع هذه البوادر الأولى — أى امتلاك أرض صالحة للزراعة، وحيوانات مستأنسة، وأدوات ومؤن غذائية. كذلك بدأ تنظيم العمل، وتقسيم الوظائف، والتميز المهنى: إذ بدأ يظهر بالتدريج انفصال بين تربية الماشية وزراعة

المدافن، ومنها ما كان يحدد موقعا مقدسًا، إلخ. هي موزعة بين أوروبا وآسيا وأفريقيا، ومعظمها يرجع إلى العصر الحجرى. وهي تعد أبسط وأول شكل للآثار الحجرية في العصور البدائية، وبلغ بعضها ارتفاعًا يزيد على ٢٠ مترا. (المترجم)

[1] Karl Schuchardt : Alteuropa, 1926, P. 62 .

الأرض، وبـين الإنـتاج الأولى والصنعة اليدوية، وبين الحرف المتخصصة والمصنوعات المنزلية، وبين اشتغال الذكر واشتغال الأنثى، والفلاحة والدفاع عن الأرض.

ولقد أدى هذا الانـتقال من مـرحلة جمـع الطعام والصيد إلى مرحلة تربية الماشـية والـزراعة إلى تغـير فـي إيقـاع الحياة بأكملها، لا في مضمونها فحسب. فقد تحولـت العشـائر الـرحل إلى مجـتمعات محلـية مسـتقرة، وحلـت محـل الجماعات المفككة المبعثرة من الوجهة الاجتماعية هيئات اجتماعية منظمة مندمجة محليًا. ولقد كـان جوردون تشايلد Gordon Childe على حق كل الحق عندما حذرنا من النظر إلى هـذا الانتقال إلى حياة اجتماعية مستقرة على أنه نقطة تحول محددة بدقة، ورأى مـن جهـة أن صـياد العصر الحجرى القديم ذاته كان يسكن في نفس الكهف أجيالاً عديـدة فـي بعـض الأحـيان، كمـا رأى من جهة أخرى أن الاقتصاد الزراعى وتربية الماشـية، فـي عهدهمـا الـبدائى، كانـا يرتبطان في المراحل الأولى بتغيير دورى لمكان الإقامـة، إذ أن الحقـول والمراعى كانت تستهلك بعد وقت معين[1]. ومع ذلك ينبغى ألا ننسـى، أولاً، أن اسـتهلاك التربة قد أصبح بالتدريج أقل حدوثًا بتحسن أساليب الـزراعة، وثانـيًا أنـه سـواء أقصرت المدة التى يقيمها الفلاح وراعى الماشية فى مكان واحـد أم طالـت، فـإن العلاقـة الـتى كانت تربطه بمسكنه وبقطعة الأرض التى شعر بارتـباطه بهـا تخـتلف تمامـا عـن علاقـة الصـيادين الرحل بها، حتى لو كان هؤلاء الصـيادون يدأبـون عـلى العـودة بانـتظام إلى كهوفهـم. وأدى هذا الارتباط بين الفلاح ومسـكنه إلى ظهـور أسـلوب للحياة يختلف كل الاختلاف عن تلك الحياة المضطربة، غـير المستقرة، الشـبيهة بحـياة القرصـنة، الـتى كان يحياها إنسان العصر الحجرى القديـم. ذلـك لأن الشـكل الجديـد مـن أشـكال الاقتصـاد قـد جلـب معـه قـدرا مـن الاسـتقرار، عوضـا عن عدم الانتظام الذى كان يتصف به جمع الغذاء والصيد، وبدلاً مـن الاقتصـاد الـذى يفـتقر إلى كـل خطـة، والـذى كـان يعـتمد على النهب، وحياة الكفـاف مـن يوم إلى آخر، والعيش من اليد إلى الفم، ظهر الآن اقتصاد مخطط، ينظم مقدمـا لفـترات طويلـة، ويـنطوى عـلى اسـتعدادات لشـتى أنواع الاحتمالات، وأخذ

[1] Gordon Childe : Man Makes Himself, P. 80 .

التطور يتجه من مرحلة التفكك الاجتماعي والفوضى إلى مرحلة التعاون، ومن "مرحلة البحث الفردي عن الغذاء"[1] إلى مرحلة الاقتصاد التعاوني الجماعي – وإن لم يكن ذلك بالضرورة اقتصادا مشاعيًا – أي إلى مجتمع ذي مصالح مشتركة، ومهام مشتركة ، ومشروعات مشتركة، وتطورت الجماعات المنفردة من حالة علاقات القوة غير المنظمة إلى مجتمعات محلية مركزية بدرجات متفاوتة، تحكم بطريقة متجانسة إلى حد ما، ومن حياة بلا مركز، وبلا نظم مستقرة من أي نوع، إلى حياة تدور حول مسكن ومزرعة، وحقل ومرعى، ومستوطن ومعبد .

في هذه المرحلة أخذت الطقوس الدينية وشعائر العبادة تحل محل السحر. ذلك لأن العصر الحجري القديم كان يمثل مرحلة تتميز بالافتقار التام إلى العبادات الدينية. فقد كان الإنسان مليئًا بالخوف من الموت والجوع، وحاول أن يحمي نفسه من هجمات الأعداء ومن غوائل الحاجة المادية، ومن الألم والموت، بأعمال سحرية، ولكنه لم يربط الحظ الحسن والشيء الذي يناله بأية قوة وراء الأحداث. ولم يبدأ في الشعور بأن هناك قوى لديها عقل وتملك القدرة على التحكم في مصير الإنسان إلا بعد أن بدأ يزرع النباتات ويربي الماشية. فشعور الإنسان بأن حياته تتوقف على الطقس الملائم والرديء، وعلى المطر وصحو الشمس، وعلى البرق والثلوج، وعلى الوباء والمجاعة، وعلى خصوبة الأرض أو افتقارها إلى الخصوبة، وتوافر المراعي أو ندرتها – هذا الشعور قد اقترن بظهور فكرة الجن والأرواح من شتى الأنواع، أي الأرواح الخيرة والشريرة، التي توزع النعم والنقم، وبفكرة المجهول والغامض، والقدرات العليا، والقوى الهائلة، العالية على العالم والخارقة للطبيعة، والتي لا يستطيع الإنسان حيالها شيئا. فالعالم ينقسم نصفين، بل إن الإنسان ذاته يبدو منقسمًا نصفين. هذه هي مرحلة حيوية الطبيعة animism، وعبادة الأرواح، والإيمان ببقاء النفس، وعبادة الموتى. ومع ذلك فإن العبادة والإيمان كانا مؤديين إلى ظهور الحاجة إلى الأصنام والأحجبة والرموز المقدسة، وقرابين النذور، وهدايا المدافن ومبانيها. وظهر عندئذ التمييز بين فن للدين وفن للدنيا، أي بين فن التصور الديني

---

[1] Karl Buecher : Die Entstehung der Volkswirtschaft, I, 1919, P. 27 .

وفن التزيين الدنيوى. فمن جهة نجد آثارًا لأصنام ولفن نحت المقابر، ومن جهة أخرى نجد فنا خزفيا دنيويا ذا أشكال زخرفية، كان إلى حد ما امتدادا لروح الحرف اليدوية وأساليبها، كما يقول زمبر Semper.

إن العالم، بالنسبة إلى نزعة حيوية الطبيعة animism ، ينقسم إلى واقع وإلى ما فوق الواقع، وإلى عالم ظاهرى منظور وعالم أرواح غير منظور، وإلى جسم فإن ونفس خالدة. وإن عادات الدفن وطقوسه لتبين بوضوح أن الإنسان فى العصر الحجرى الجديد كان قد بدأ بالفعل ينظر إلى النفس على أنها جوهر منفصل عن الجسم. ولو رجعنا إلى النظرة السحرية إلى العالم لوجدناها واحدية، تنظر إلى الواقع على أنه نسيج بسيط، واتصال متماسك لا ينقطع، أما حيوية الطبيعة فهى اتجاه ثنائى، يكون من معرفته ومعتقداته مذهبا يقول بعالمين. وعلى حين أن السحر ذو نزعة حسية، يتعلق بما هو عينى، فإن المذهب الحيوى روحانى ميال إلى التجريد. وبينما يتركز الفكر، فى الحالة الأولى، على الحياة فى هذا العالم، فإنه فى الحالة الثانية يتركز على الحياة المقبلة. وهذا هو السبب الرئيسى الذى جعل فن العصر الحجرى القديم يردد أشياء مطابقة للحياة والواقع، على حين أن فن العصر الحجرى الجديد يضع فى مقابل الواقع التجريبى المعتاد عالما أعلى مصممًا تصميمًا مثاليًا[1]. غير أن هذه هى بداية عملية اصطباغ الفن بالصبغة العقلية: أى الاستعاضة عن الصور والأشكال العينية بعلامات ورموز وتجريدات واختصارات وأنماط عامة وعلامات اصطلاحية، وكبت الظواهر والتجارب المباشرة بالفكر والتفسير، والتأكيد والمبالغة، والتشويه والتحريف. فلم يعد العمل الفنى مجرد تمثيل لشىء مادى، وإنما أصبح تمثيلا لفكرة، ولم يعد مجرد تذكر، وإنما أصبح استبصارًا، وبعبارة أخرى فقد حلت العناصر الفكرية غير الحسية فى خيال الفنان محل العناصر الحسية اللاعقلية. وهكذا تحولت الصورة بالتدريج إلى لغة رمزية تتخذ شكلاً تمثيليًا،

[1] عالج هربرت كون H. Kuehn بالتفصيل علاقة الفن بالتقابل بين النظرة إلى العالم على أساس السحر، والنظرة إليه على أساس حيوية الطبيعة، وذلك فى كتابه "الفن والثقافة فى فجر البشرية Kunst und Kultur der Vorzeit" ١٩٢٩.

وتضاءل الثراء التصويرى Pictorical حتى أصبح اختزالاً غير تصويرى أو يكاد أن يكون غير تصويرى.

والواقع أن تغير الأسلوب في العصر الحجرى الجديد يرجع ، آخر الأمر، إلى عاملين : أولهما الانتقال من الاقتصاد الطفيلى، الاستهلاكي البحت، لدى المشتغلين بالصيد والتقاط الغذاء ، إلى الاقتصاد الإنتاجي البناء لدى مربى الماشية وزارعى الأرض، وثانيهما الاستعاضة عن النظرة الواحدية، التى يسودها السحر، إلى العالم، بفلسفة ثنائية النزعة، هى فلسفة حيوية الطبيعة — أى بنظرة إلى العالم تتوقف هى ذاتها على النوع الجديد من الاقتصاد. ذلك لأن مصور العصر الحجرى القديم كان صيادا، ولذا كان يتعين عليه أن يكون دقيق الملاحظة، وأن يتمكن من معرفة الحيوانات وخواصها، وبيئاتها وهجراتها، من أبسط الآثار والروائح التى تتركها هذه الحيوانات، وكان لابد له من عين نفاذة تدرك أوجه الشبه والاختلاف بسهولة، وإذن حادة تميز العلاقات والأصوات عن بعد، أى أنه كان من الضرورى أن تتجه حواسه كلها إلى الخارج نحو الواقع العينى الملموس. وهذا الاتجاه ذاته، وتلك الصفات نفسها، ضرورية للنزعة المطابقة للطبيعة فى الفن أيضًا. أما فلاح العصر الحجرى الجديد فلم تعد به حاجة إلى حواس الصياد الحادة، ولذا فإن حساسيته وقدراته على الملاحظة قد تدهورت، وظهرت لديه مواهب أخرى — أهمها موهبة التجريد والتفكير العقلى — أصبحت لها أهمية فى وسائل الإنتاج وكذلك فى فنه الذى أضحت نزعته شكلية، تصميمية، شديدة التركيز. والواقع أن أهم الفوارق بين هذا الفن وبين النزعة الواقعية هو أنه لا يمثل الواقع على أنه صورة متصلة من التجانس التام، بل على أنه مواجهة بين عالمين. فهو فى نزوعه الشكلى يخالف المظهر المعتاد للأشياء، ولا يعود محاكيًا للطبيعة، وإنما يصبح معاديًا لها، وهو لا يشكل إضافة جديدة إلى الواقع، وإنما يضع فى مقابله أنموذجا مستقلاً خاصًا به. والحق أن تلك الثنائية التى ظهرت فى العالم مع عقيدة حيوية الطبيعة، ووجدت منذ ذلك الحين تعبيرًا عنها فى مئات المذاهب الفلسفية، هى التى يعبر عنها هذا التقابل بين الفكر والواقع، والنفس والبدن، والروح والشكل، وهو التقابل الذى أصبح جزءا لا يتجزأ من مفهوم الفن عندنا. فعلى الرغم من أنه قد تأتى من آن لآخر

فترات يحل فيها أحد هذه العوامل المتعارضة محل الآخر، فإن التوتر بينهما يترك أثره في كل عصر من عصور الفن الغربي — تستوى فى ذلك العصور التى تسودها النزعة الشكلية الدقيقة، وتلك التى تسودها النزعة الواقعية .

وبحلول العصر الحجرى الجديد، بدأ الأسلوب الشكلي، القائم على الزخرف الهندسي، يدخل فترة طويلة من السيادة المطلقة على نحو لم يبلغه فيما بعد أى اتجاه آخر في الفن — ولاسيما الاتجاه الشكلي ذاته — خلال العصور التاريخية التالية على الإطلاق. ذلك لأن هذا الأسلوب يسود عصر البرونز والحديد كله، والعصور الشرقية القديمة واليونانية القديمة، باستثناء الفن الكريتي الموقينائي Cretan Mycenean ، أى أنه يسود فترة من التاريخ العالمى تمتد من سنة ٥٠٠٠ إلى سنة ٥٠٠ ق. م. على وجه التقريب، وهى فترة زمنية تبدو جميع أساليب الفن التالية قصيرة الأجل بالنسبة إليها، كما أن الأسلوبين الهندسي والكلاسيكى اللاحقين يبدوان مجرد مرحلتين عابرتين إذا ما قورنا بها. ولكن ما هو العامل الذى أدى إلى أن تظل هذه النظرة إلى الفن، التى تتحكم فيها مبادىء الشكل المجرد بكل دقة، سائدة طوال هذا الوقت؟ وكيف استطاعت أن تظل قائمة على الرغم من تعاقب النظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؟ الواقع أن النظرة الموحدة إلى الفن، خلال الفترة التى سادها الأسلوب الهندسي، تتمشى مع صفة اجتماعية موحدة مثلها، كان لها تأثير حاسم فى ذلك العصر بأكمله، على الرغم من وجود اختلافات فردية — وأعنى بها الاتجاه إلى تنظيم الاقتصاد بطريقة متجانسة، وإلى نوع أوتوقراطى من أنواع الحكم. واتخاذ موقف كهنوتى فى المجتمع بأكمله، وهو موقف تسوده العبادة والدين. ويختلف عن طريقة حياة الصيادين التى ظلت تفتقر إلى التنظيم، والتى كانت حياة بداوة تتسم بنزعة فردية بدائية، كما يختلف عن الحياة الاجتماعية التى عاشتها البورجوازية القديمة والحديثة، والتى كانت حياة تسودها نزعة فردية واعية. مبنية على فكرة المنافسة. فلقد كانت نظرة مجتمع الصيد الطفيلي، الذى يعيش أفراده يوما بيوم، نظرة دينامية ذات نزعة فوضوية، وبالمثل كان فنه مكرسًا لتوسيع نطاق التجربة والامتداد بها وتنويعها. أما نظرة طبقة الفلاحين المنتجة، التى تستهدف ضمان وسائل الإنتاج والمحافظة عليها، فهى نظرة سكونية محافظة، وأساليبها فى الحياة لا شخصية جامدة، وبالتالى فإن أنواع الفن عندها تقليدية لا

تتغير. والواقع أن من الطبيعي تماما أن تظهر، إلى جانب أساليب العمل التى سادت مجتمعات الفلاحين، والتى هى فى أساسها جماعية وتقليدية، أشكال ثابتة، جامدة، مستقرة فى جميع ميادين الحياة الثقافية. ولقد كان هورنز Hoernes من أوائل من أكدوا الطابع المحافظ العنيد "الذى يتميز به أسلوب طبقة الفلاحين الدنيا ذاته، مثلما تتميز به طبيعتها الاقتصادية"[1]. كما أن جوردون تشايلد، حين يصف هذه الروح، يشير إلى حقيقة تسترعى الانتباه، هى أن أوانى قرية تنتمى إلى العصر الحجرى الجديد قد وجدت كلها متشابهة[2]. وتظل الثقافة الريفية للفلاحين، التى تسير فى تطور مستقل عن الحياة الاقتصادية غير المستقرة للمدن، تلتزم أنماط الحياة الدقيقة التنظيم، التى يتوارثها جيل بعد جيل، بل أن فن الفلاحين في العصور الحديثة يكشف عن سمات معينة مازالت ترتبط بالأسلوب الهندسى فى عصور ما قبل التاريخ.

وكان لابد من وجود مراحل وسطى يتحقق بها انتقال الأسلوب من النزعة المطابقة للطبيعة فى العصر الحجرى القديم إلى النزعة الهندسية فى العصر الحجرى الجديد. فحتى فى عصر أسلوب النزعة المطابقة للطبيعة ذاته، نجد إلى جانب النزعة السائدة فى جنوب فرنسا وشمال أسبانيا، والتى تسير فى اتجاه "الانطباعية" (impressionism)، مجموعة من الصور فى شرق أسبانيا، أقرب إلى الطابع التعبيرى (expressionism) منها إلى الانطباعى. إذ يبدو أن منتجى هذه الأعمال قد ركزوا انتباههم كله فى الحركات الجسيمة وديناميتها، وأرادوا أن يعبروا عنها بطريقة أعمق وأقدر على الإيحاء، فتعمدوا تشويه أبعاد الأطراف، ورسموا أرجلا ذات طول مضحك، وأجزاء عليا للجسم نحيفة إلى حد مستحيلاً، وأذرعا مشوهة، ومفاصل فى غير موضعها. ومع ذلك فإن هذه النزعة التعبيرية ليست أكثر تضادا مع النزعة الواقعية من أية نزعة تعبيرية أخرى متأخرة وكل ما فى الأمر هو أن الإفراط فى التأكيد وتبسيط السمات عن طريق المبالغة يمهد الطريق للأسلوب التصميمى

---

[1] H. Hoernes – O. Menghin : Urgeshichte der bildenden Kunst in Europa. 3rd edit., P. 90 .

[2] Gordon Childe, Op. cit., P. 109 .

والتخطيطي أكثر مما تمهده له الأبعاد والأشكال التى تتسم بأنها صحيحة صحة مطلقة. غير أن التبسيط التدريجي للخطوط الخارجية وتنميطها، وهي الصفة التي لاحظ هنرى بروى Henri Breuil وجودها في المرحلة الأخيرة للتطور فى العصر الحجرى القديم، والتي عرفها بأنها "صيغ للأشكال الطبيعية بصبغة تقليدية"[1]، تمثل أول انتقال حقيقي إلى النزعة الهندسية فى العصر الحجرى الجديد. وهو يقدم إلينا وصفا للعملية التي يزداد خلالها الإهمال في أداء الرسوم المطابقة للطبيعة، ويتزايد التجريد والجمود الشكلي والنزعة التصميمية فيها بإطراد، ويبني على أساس هذه الملاحظة نظريته القائلة بتطور الأشكال الهندسية من النزعة المطابقة للطبيعة، وهي عملية يجوز أنها قد سارت دون أى انقطاع داخلي، ومع ذلك فلم يكن من الممكن أن تحدث مستقلة عن الظروف الخارجية. ويتخذ الاتجاه التخطيطي اتجاهين: فهو من جهة يستهدف البحث عن أشكال للاتصال والتعبير تتميز بأنها واضحة يسهل فهمها، وهو من جهة أخرى يخلق أنواعا بسيطة جذابة من الزخارف. وهكذا فإننا نشهد بالفعل، عند نهاية العصر الحجرى القديم، تطور الأشكال الرئيسية الثلاثة للتمثيل التصويرى : المحاكى imitative، والإخبارى informative ، والزخرفى decorative — أى بعبارة أخرى، المشابهة المطابقة للطبيعة. والعلامة الكتابية التصويرية، والزخرف التجريدى .

ولقد كانت الأشكال الانتقالية من النزعة المطابقة للطبيعة إلى النزعة الهندسية تناظر المراحل الوسطى التى أدت إلى الانتقال من الاقتصاد الاستغلالى إلى الاقتصاد الإنتاجي. وأغلب الظن أن البوادر الأولى للزراعة وتربية الماشية قد ظهرت حتى في قبائل معينة تحترف الصيد، نتيجة لحرصها على حفظ الثمار والمحافظة على الحيوانات المستأنسة — وربما الحيوانات المقدسة فيما بعد[2]. ولم يكن هذا التغير انقلابًا مفاجئًا لا في الفن ولا في الاقتصاد، بل لابد أنه قد حدث بالتدريج

[1] Henri Breuil : 'Stylisation des dessins à l'âge du renne", L'Anthropogie, 1906, VIII, PP. 125 ff – C.E.M.C. Burkitt : "The Old Stone Age", PP. 170-3 .

[2] Heinrich Schurtz : "Die Anfaenge des Landbesitzes". Zeitschr. Fuer Sozialwiss, III, 1900.

فـي كـلا المجـالين. ولابد أن الظواهر الانتقالية في كلا الميدانين كان كل منها يعتمد عـلى الآخـر عـلى نفس الـنحو الـذى كانـت فيه النزعة المطابقة للطبيعة تعتمد على الصـيد الطفيلى، من جهة، والنزعة الهندسية تعتمد على الزراعة الإنتاجية من جهة أخـرى. وبهـذه المناسـبة فإنـنا نجـد فـى الـتاريخ الاقتصـادى والاجتماعى للأجناس البدائـية الحديـثة حالـة مشابهة، تؤدى بنا إلى القول بأن هذه العلاقة أنموذج يتكرر عـلى الـدوام. فالـبوشمن، وهـم صـيادون رحـل شـأنهم شـأن إنسان العصر الحجرى القديـم، يمـرون بمـرحلة التطور التى أطلقنا عليها اسم "البحث الفردى عن الغذاء"، فليسـت لديهـم معـرفة بمعـنى الـتعاون الاجتماعى، ولا يؤمنون بأرواح أوجن، وإنما يركـزون اهـتمامهم عـلى ممارسـة السـحر. وهـم ينتجون فنا ذا نزعة مطابقة للطبيعة يشـبه التصـوير فى العصر الحجرى القديم إلى حد يدعو إلى الدهشة. كذلك فإن زنوج سـاحل إفريقـيا الغربـية، الذيـن يمارسـون الـزراعة الإنتاجـية، لديهـم نزعة شكلية صارمة، ولديهم فن تجريدى، ذو تصميم هندسى، مشابه لفن إنسان العصر الحجرى الجديد[1].

ولا يكـاد يكـون مـن الممكـن أن يقـال عـن الظروف الاقتصادية والاجتماعية لهذيـن الأسـلوبين أكثر وأوضح من أن النزعة المطابقة للطبيعة ترتبط بأنماط اجتماعية ذات اتجـاه فـردانى وفوضـوى، وبـنوع مـن الافـتقار إلى الـتراث، وإلى التقالـيد الثابـتة،وبموقف دنـيوى صـرف، عـلى حـين أن الـنزعة الهندسية ترتبط باتجاه إلى الـتجانس فـى التنظـيم، وبـنظم مسـتقرة، وبـنظرة إلى الحـياة يوجـهها الدين إلى حد بعيد. عـلى أن أى شـىء يقال بالإضافة إلى مجرد التصريح بهذه العلاقات، لابد أن يكـون فـى معظـم الأحـيان مبنـيا عـلى الخلط والغموض. وهناك أيضًا مفاهيم غامضة كهـذه يرتكـز علـيها ذلـك الارتـباط الـذى حـاول فلهـلم هاوزنشـتين Wilhelm Hausenstein أن يقـيمه بـين الأسـلوب الهندسـى والأسلوب الشيوعى الذى كانت

---

[1] Cf. H. Obermaier – H. Kuehn : Bushman Art – H. Kuehn : Die Kunst der Primitiven. – Herbert Read : Art and Society, 1936 – L. Adam : Primitive Art, 1940 .

تتبعه "الديمقراطيات الزراعية"[1]. فهو يجد في كلتا الظاهرتين نزعة تسلطية، تتجه إلى المساواة والتخطيط، ومع ذلك فاته أن هذه المفاهيم لا يكون لها نفس المعنى في هذين الميدانين المتميزين، ميدان الفن وميدان المجتمع، وأن النظر إلى هذه المفاهيم بطريقة مرنة يؤدى من جهة إلى الربط بين نفس الأسلوب وبين أشكال اجتماعية مختلفة كل الاختلاف، كما يؤدى من جهة أخرى إلى الربط بين نفس النظام الاجتماعي وأشد الأساليب الفنية تباينًا. فالمعنى السياسي المقصود بكلمة "تسلطي authoritarian" يمكن أن ينطبق على أنظمة المجتمع الاشتراكية فضلاً عن الإقطاعية وفضلاً عن الشيوعية، على حين أن حدود الأسلوب الهندسي أضيق بكثير، فهي لا تشمل فن المدنيات الأوتوقراطية كله، ناهيك بفن الاشتراكية. وبالمثل فإن مفهوم "المساواة" يكون، عند استخدامه في مجال المجتمع، أضيق نطاقًا منه عند استخدامه في مجال الفن. فهو من وجهة النظر الاجتماعية السياسية يقابل شتى أنواع المبادىء الأوتوقراطية، أما في ميدان الفن، حيث لا يكون له إلا معنى ما يعلو على الشخصية وما هو مضاد للفردية، فإنه يمكن أن يساير نظما اجتماعية شديدة التباين، ومع ذلك فإن أقل الاتجاهات تمشيًا معه هي الروح الديمقراطية والاشتراكية. فإذا انتقلنا إلى لفظ "التخطيط" وجدنا أنه لا توجد، آخر الأمر، علاقة مباشرة بين التخطيط الاجتماعي والتخطيط الفني. ذلك لأن التخطيط الذى يعني استبعاد المنافسة الحرة غير المنظمة في المجال الاقتصادى، والتخطيط الذى يدل على التنفيذ الدقيق التنظيم لخطة فنية تحدد مقدمًا بأدق تفاصيلها، لا يمكن أن تكون بينهما إلا علاقة مجازية على أقصى تقدير، أما في ذاتهما فإنهما يمثلان مبدأين يختلفان اختلافًا مطلقًا. ومن الممكن جدًا أن نتصور سيادة فن ذى نزعة شكلية فردية في اقتصاد ومجتمع مخطط. والحق أنه لا يكاد يكون هناك ما هو أخطر على التفسير الاجتماعي للبناءات الحضارية من هذا الخلط، الذى يسهل تعرض المرء للوقوع فيه. إذ ليس أيسر من إيجاد ارتباطات براقة بين مختلف أساليب الفن والأنماط الاجتماعية التى تسود في أى عصر بعينه، دون أن تكون هذه

---

[1] Wilhelm Hausenstein : Bild und Gemeinschaf, 1920. "Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst", in "Archivfuer Sozialwiss. und Sozialpolitik", vol. 36, 1913.

الارتباطات مبنية إلا على مجاز بحت، كما أنه ليس هناك ما هو أكثر إغراء من المباهاة بوضع مثل هذه التشبيهات الجريئة. غير أن هذه شراك تنصب للحقيقة، لا تقل خطورة عن تلك الأوهام التي عددها "بيكن"، ومن الممكن جدا أن تندرج في قائمة التحذيرات التي وضعها، تحت اسم "أوهام الخلط والاشتراك اللفظي idola aequivocationis.(*)

(*) يشير المؤلف هنا إلى أوهام بيكن المشهورة (idola)، وهي أوهام الجنس والكهف والمسرح والسوق، التي تمثل أهم أنواع الأخطاء التي يقع فيها الفكر البشري على مستوى الأفراد والجماعات. (المترجم).

الفصل الثالث
الفنان بوصفه ساحرًا وكاهنًا
الفن بوصفه مهنة وحرفة منزلية

كان خالقو رسوم الحيوانات في العصر الحجرى القديم، على الأرجح، صيادين "محترفين"، وهو استنتاج يكاد يصل إلى مرتبة اليقين المطلق، نظرًا إلى ما نلمسه لديهم من معرفة دقيقة بالحيوانات. وليس من المحتمل أن عملهم "كفنانين" أو أى اسم آخر كان يطلق عليهم، كان يؤدى إلى إعفائهم من واجبات البحث عن الغذاء[1]. غير أن هناك شواهد معينة تؤدى قطعًا إلى الاعتقاد بأنه قد بدأ يظهر بالفعل نوع من التمايز المهنى – وإن كان ذلك ربما قد اقتصر على هذا الميدان وحده. فإذا نظرنا إلى تصوير الحيوانات – كما نفترض – على أنه كان يخدم بالفعل أغراض السحر، فلن يكاد يكون هناك عندئذ مجال للشك في أن الأشخاص الذين كانوا قادرين على إنتاج هذه الأعمال كانوا يعدون في الوقت ذاته موهوبين بقوة سحرية، وكانوا نتيجة لذلك يقابلون باحترام خاص، فأصبح لهم مركز جلب لهم امتيازات معينة، وحررهم – جزئيًا على الأقل – من أعباء البحث عن الغذاء. وبهذه المناسبة فإن الأسلوب الفنى المرهف المحكم للصور التى رسمت فى العصر الحجرى القديم، هو شاهد على أن هذه أعمال لم يقم بها هواة، وإنما قام بها أخصائيون مدربون قضوا وقتًا غير قصير من حياتهم يتعلمون فنهم ويمارسونه، وكانوا طبقة من المحترفين قائمة بذاتها. بل أن العثور على "تخطيطات" و"مسودات"، و"رسوم تلاميذ" مصححة، إلى جانب الصور الأخرى الباقية، يؤدى إلى الاعتقاد بأن من المحتمل جدًا أن يكون قد وجد فى ذلك العصر نشاط تعليمى منظم، له مدارسه

[1] Cf. Fr. M. Heichelheim : Wirtschaftsgeschichte des Altertums, 1938, PP. 23-4.

ومعلموه واتجاهاته وتقاليده المحلية[1]. وهكذا يبدو أن الفنان الساحر كان أول مثل للتخصص وتقسيم العمل.

وعلى أية حال فهو قد انبثق من بين صفوف المجموع غير المتمايز، إلى جانب الساحر العادى والطبيب، بوصفه أول "المحترفين"، ولما كان يمتلك مواهب خاصة، فقد كان هو الذى مهد الطريق لظهور طبقة الكهنة الحقيقية، التى لن يقتصر ادعاؤها، عندما تظهر فيما بعد، على أن لديها قدرات ومعارف غير عادية، بل ستزعم أن لديها نوعًا من القداسة، وستمتنع عن أداء جميع الأعمال العادية. ومع ذلك فحتى الإعفاء الجزئى لطبقة واحدة من مهام البحث المباشر عن الغذاء هو دليل على وجود أوضاع متقدمة نسبيًا، إذ أنه يعنى أن لدى هذا المجتمع من الوسائل ما يتيح له أن يتحمل هذا الترف، وأعنى به وجود الأخصائيين فيه. والواقع أن النظرية القائلة بأن للثروة قدرة على النهوض بالفن، تصدق تمامًا على تلك الأوضاع التى كان الإنسان فيها لا يزال يعتمد على سد المطالب اليومية لمعيشته. فوجود أعمال فنية فى مرحلة التطور هذه هو فى واقع الأمر علامة على وجود نوع من الوفرة فى وسائل العيش، وعلى تحرر نسبى من الانشغال المباشر بالحصول على الغذاء. غير أن من المستحيل تطبيق هذه النظرية على الأوضاع الأكثر تقدمًا إلا بشروط معينة. إذ أنه حتى وإن كان من الصحيح أن إمكان وجود مصورين ونحاتين هو فى ذاته دليل على وجود قدر معين من الوفرة المادية، لابد أن يكون المجتمع على استعداد لاقتسامه مع هؤلاء الإخصائيين "غير المنتجين"، فإن من الواجب ألا يطبق المبدأ على طريقة ذلك العلم الاجتماعى البدائى، الذى يجعل العصور الذهبية للفن مقترنة — ببساطة — بعهود الازدهار الاقتصادى.

والأرجح أن النشاط الفنى فى العصر الحجرى الجديد قد انتقل، بعد التفرقة بين فن دينى وفن دنيوى، إلى أيدى فئتين متباينتين. والأمر الذى يكاد يكون مؤكدًا هو أن الرجال وحدهم، والسحرة والكهنة قبل غيرهم، هم الذين كان يعهد إليهم بمهام الفن المتعلق ببناء القبور ونحت الأصنام، فضلاً عن أداء الرقصات

---

[1] H. Obermaier : Urgeschichte der Menschheit, 1931, P. 209 – M.C. Burkitt : The Old Stone Age, PP. 215 – 216 .

الدينية، التى أصبحت الآن الفن الرئيسى فى عصر حيوية الطبيعة animism — هذا إذا جاز للمرء أن يطبق نتائج البحث الأنثروبولوجى على الأوضاع السائدة فى عصر ما قبل التاريخ[1].

أما الفن الدنيوى، الذى أصبح الآن يقتصر على الخوف، وكان عليه أن يحل مشكلات زخرفية فحسب، فقد عهد به كله على الأرجح إلى النساء، ويجوز أنه كان يؤلف جزءا من الأعمال المنزلية. ويربط هورنز بين الطابع الهندسى لفن العصر الحجرى الجديد بأسره وبين العنصر الأنثوى. فهو يعتقد أن "الأسلوب الهندسى هو قبل كل شىء أسلوب نسائى، فهو نسائى فى طابعه، وهو فى الوقت ذاته يحمل طابع الدقة والتنظيم"[2]. وقد تكون هذه الملاحظة صائبة، غير أن التفسير مبنى على نوع من الخلط. فهو يقول فى موضع آخر "أن الزخرف الهندسى يبدو أكثر ملاءمة لروح المرأة، التى تتميز بأنها أقرب إلى الطابع المنزلى، وبأنها تميل بشدة إلى التنسيق، وتتصف فى الوقت ذاته بالحرص المتطرف، منه إلى روح الرجل. ولو نظرنا إليه من الزاوية الجمالية المحضة لكان نوعا من الفن يتصف بضآلة القيمة والجمود وضيق الأفق الشديد، على الرغم من كل ما فيه من ترف وبريق، ولكنه فى هذه الحدود صحى وفعال، يسر العين بفضل الجهد الذى يتبدى فيه، والروح الزخرفية الظاهرية التى يتسم بها، والتى هى تعبير عن الروح النسائية فى الفن"[3]. والحق أن المرء لو سمح لنفسه باستخدام مثل هذه الطريقة المجازية فى التعبير، لاستطاع أن يربط — بنفس القوة — بين الأسلوب الهندسى والروح الصارمة الميالة إلى السيطرة عند الرجل.

ويمكن القول أن استيعاب الصناعات المنزلية والحرف المنزلية النسائية لجزء من النشاط الفنى، أى اندماج النشاط الفنى بأنواع أخرى من النشاط، هو مظهر من مظاهر التأخر إذا ما تأملناه من وجهة نظر تقسيم العمل والتمايز المهنى. ذلك لأن أقصى ما أصبح الآن موجودا هو انقسام وظيفى بين الجنسين، لا بين الطبقات

---

(1) Hoernes – Menghin, Op. cit., P. 524 .
(2) Ibid., P. 108 .
(3) Ibid., P. 40 .

المهنية. وعلى ذلك، فعلى الرغم من أن المدنيات الزراعية تشجع التخصص بوجه عام، فأنها تضيع حيزا مؤقتا لوجود طبقة الفنانين المحترفين. ويكتمل هذا التحول إذا علمنا أن مظاهر النشاط الفنى التى أصبحت تمارس بوصفها نشاطا جانبيًا، لا تقتصر على تلك التى تمارسها النساء، بل أصبحت تمتد أيضًا إلى تلك التى ظل الرجال يحتفظون بها. صحيح أن كل نشاط فى ميدان الصنائع — مع احتمال استثناء فن صناعة الأسلحة — كان في هذه المرحلة نشاطا "جانبيًا" من هذا النوع[1]، ولكن من الواجب ألا ننسى أن الإنتاج الفنى، على خلاف كل الأنواع الأخرى للعمل اليدوى، كان قد سار فى طريق مستقل منذ عهد بعيد، ولم يصبح عملا يمارسه هواة فى أوقات فراغهم إلا فى الوقت الذى نتحدث عنه. وأنه لمن الصعب أن نقرر إن كانت نهاية طبقة الفنانين المستقلة هى أحد الأسباب التى أدت إلى تبسيط الأشكال الفنية وصبغها بصبغة تخطيطية، أم هى نتيجة لهذا التبسيط والتخطيط. ومن المؤكد أن الأسلوب الهندسى، بما فيه من وحدات بسيطة تقليدية، لا يقتضى أى نوع من التدريب الدقيق الذى يقتضيه أسلوب النزعة المطابقة للطبيعة، ولكن ينبغى أن نلاحظ من جهة أخرى أن روح الهواية التى يجعلها هذا الأسلوب ممكنة ربما كانت تسهم بالكثير فى تبسيط الأشكال الفنية.

ومن المعروف أن الزراعة والرعى يؤديان إلى استمتاع الإنسان بفترات طويلة من الفراغ. فالعمل فى المزارع يقتصر على مواسم معينة، والشتاء طويل، وهو يتيح فترات طويلة للراحة من العمل. ومن هنا فإن فن العصر الحجرى الجديد يحمل طابع "الفن الريفى"، ليس فقط لأن أشكاله اللاشخصية التقليدية تتمشى مع الروح الريفية المحافظة، بل أيضًا لأنه نتاج لوقت الفراغ هذا. ومع ذلك فإنه بعيد كل البعد عن أن يكون فى الوقت ذاته "فنا شعبيًا"، كفن الفلاحين اليوم. وهو على أية حال لا يكون فنا شعبيًا مادام التمايز فى طبقات متباينة داخل المجتمعات الريفية لم يكن قد اكتمل بعد — إذ أن "الفن الشعبى" لا يكون له معنى، كما قال البعض، إلا فى مقابل "فن الطبقة الحاكمة"، أما فن جمهور الناس الذى لم ينقسم بعد إلى

---

[1] Fr. M. Heichelheim, Op. cit., PP. 82-3.

"طبقات حاكمة وطبقات خادمة، وطبقات عليا مترفعة وأخرى دنيا متواضعة" فلا يمكن أن يوصف بأنه "فن شعبي" وذلك على الأقل لأنه لا يوجد أى نوع آخر من الفن على الإطلاق[1]. كما أن فن الفلاحين فى العصر الحجرى الجديد لم يعد "فنا شعبيًا" بعد أن تحقق هذا التمايز، لأن الأعمال التى تخلقها الفنون الجميلة أصبحت عندئذ مخصصة للطبقة العليا المالكة، وأصبحت هذه الطبقة – أى نساؤها عادة – هى التى تؤديها. فعندما تجلس بنيلوبى Penelope إلى المغزل إلى جانب وصيفاتها، تظل هى، إلى حد ما، المرأة الريفية الغنية، ووريثة الفن النسائى فى العصر الحجرى الجديد. ذلك لأن العمل اليدوى ، الذى أصبح محتقرًا فيما بعد، كان لا يزال يعد فى ذلك العصر نشاطًا شريفًا إلى أبعد حد، وذلك على الأقل بقدر ما كانت النساء يقمن به فى البيت .

والواقع أن للأعمال الفنية الباقية من عصر ما قبل التاريخ أهمية فائقة بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية للفن – لا لأنها كانت بالمصادفة معتمدة بدرجة أكبر على الظروف الاجتماعية، بل لأنها تتيح لنا أن ندرك العلاقات بين الأنماط الاجتماعية وبين نوع الفن السائد بصورة أوضح مما يتيحه لنا فن العصور اللاحقة. فطوال تاريخ الفن لا نجد على الإطلاق ما يلقى من الضوء على الارتباط بين تغير الأسلوب الفنى والتغير المقترن به فى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، بقدر ما يلقيه الانتقال من العصر الحجرى القديم إلى العصر الحجرى المتأخر. ففى ثقافات ما قبل التاريخ تظهر علامات تأثرها بالأحوال الاجتماعية بصورة أوضح مما تظهر عليه فى الثقافات المتأخرة، حيث تستمر أنواع كانت قد أصبحت متحجرة جزئيا، وتظل تتوارث من المرحلة السابقة، وتمتزج فى كثير من الأحيان مع الأنواع الجديدة التى لازالت تحتفظ بحيويتها، دون أن يكون من الممكن التمييز بينها. فكلما ارتفع مستوى الثقافة التى ندرس فنها، ازداد تعقد شبكة العلاقات وغموض الأصل الاجتماعى الذى ترتبط به. وكلما ازدادت، فى عصر ما، عظمه فن معين، أو أسلوب معين، أو نوع معين، ازداد طول الفترات التى يسير فيها التطور وفقًا لقوانين داخلية

---

[1] Hoernes – Menghin, P. 580 .

مستقلة خاصة به، دون تأثر بالتقلبات الخارجية. وكلما طالت هذه المراحل المستقلة، ازدادت صعوبة إيجاد تفسير اجتماعي للعناصر المنفردة في ذلك الكل المعقد الذى يكونه النوع الفنى موضوع البحث. وعلى ذلك فإن العصر الذى يعقب العصر الحجرى مباشرة، والذى تتحول فيه الثقافات الريفية إلى ثقافات حضرية أكثر دينامية، مبنية على التجارة والصناعة، يكشف عن بناء يبلغ من التعقد النسبى حدا لا يتسنى معه إيجاد تفسير اجتماعى مرض إلى حد بعيد لظواهر معينة. ففى هذا العصر أصبح الفن الهندسى الزخرفى موطد الدعائم إلى حد يكاد يستحيل معه اقتلاعه من جذوره، ويظل هو السائد، دون أن يكون ذلك على ما يبدو راجعًا إلى سبب اجتماعى محدد. أما حين يظل كل شيء مرتبطا مباشرة بالحياة الفعلية، كما هى الحال فى عصور ما قبل التاريخ، وحين لا تكون هناك أنواع مستقلة، أو فروق فى المبدأ بين القديم والجديد، وبين التراث القديم والعصر الجديد، فعندئذ يكون التفسير الاجتماعى للظواهر الثقافية بسيطًا نسبيًا، ومجديًا إلى حد بعيد.

الباب الثانى

الثقافات الحضرية فى الشرق القديم

الفصل الأول
العناصر السكونية والحركية
فى فن الشرق القديم

كانت نهاية العصر الحجرى الجديد مؤذنة بإعادة توجيه الحياة على نحو لا يقل شمولاً عن ذلك الذى حدث فى بدايته، وبثورة فى الاقتصاد ونظم المجتمع لا تكاد تقل عن تلك التى حدثت فى مطلعه. ففى بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو الانتقال من الاستهلاك المجرد إلى الإنتاج، ومن الفردية البدائية إلى التعاون، أما فى نهايته فقد أصبح مظهر التحول هو بداية التجارة والحرف اليدوية المستقلة، وظهور المدن والأسواق، وتجمع السكان وتمايزهم . وفى كلتا الحالتين تتمثل لنا صورة تغير كامل، وإن كان حدوث هذا التغيير يتخذ فى الحالتين صورة تحول متدرج أكثر مما يتخذ صورة انقلاب مفاجىء. ففى معظم النظم والعادات السائدة فى عالم الشرق القديم، نجد أن الأنواع الأوتوقراطية من الحكومات، والاحتفاظ الجزئى بالاقتصاد الطبيعى، وتغلغل العقائد الدينية فى الحياة اليومية، والاتجاه الشكلى الدقيق فى الفن — وهى كلها عادات وتقاليد متخلفة من العصر الحجرى الجديد — تستمر جنبا إلى جنب مع أسلوب الحياة الحضرى الجديد. ففى مصر والعراق واصل الفلاحون حياتهم الخاصة التى تحددت معالمها تقليديًا، على نحو مستقل عن صخب المدينة واضطرابها، وذلك فى مستوطناتها القروية، وفى إطار اقتصادها المنزلة. وعلى الرغم من أن تأثيرها ظل فى تضاؤل مستمر، فإن روح تقاليدها مازالت ملحوظة حتى فى آخر وأعلى مظاهر الثقافات الحضرية الشديدة التعقيد فى هذه البلدان.

وأوضح المظاهر التى تعبر عن التغير الحاسم فى أسلوب الحياة الجديد، هو أن الإنتاج الأولى لم يعد هو الحرفية الرئيسية، الأكثر تقدمية من الوجهة التاريخية، وإنما أصبح الآن يخدم التجارة والحرف اليدوية. وأدى ازدياد الثروة، وتراكم الأرض

الصالحة للزراعة وكميات الغذاء الوفيرة فى أيد قليلة نسبيا، إلى خلق حاجات جديدة أكثر إلحاحًا وتنوعًا، للمنتجات الحرفية، كما أدى إلى مزيد من تقسيم العمل. فانبثق، من البيئة المنزلية المزخرفة، والحلى، وأصبح إخصائيًا يرتزق من حرفته. ولم يعد صانع هذه المنتجات هو الساحر الملهم، أو أحدًا من أفراد العائلة لا يتميز إلا ببراعته اليدوية، وإنما أصبح صانعًا حرفيًا ينحت التماثيل ويرسم الصور ويشكل الأوانى، مثلما يصنع غيره الفئوس والأحذية، ولم يكن له من الاحترام ما يزيد على ما للحداد أو الحذاء. ولا شك فى أن الاكتمال الحرفى للعمل الفنى، والسيطرة الأكيدة على المادة الصعبة، والدقة التامة فى الأداء، وهى الصفات التى تلاحظ بوجه خاص فى مصر القديمة[1]، فى مقابل عدم الاكتراث الذى يرجع إلى الهواية أو ما يشبه العبقرية فى الفن الأسبق عهدًا، إنما هو نتيجة للتخصص المهنى للفنان، ولحياة المدينة بما فيها من منافسة متزايدة بين قوى متعارضة، ولتكوين صفوة مختارة من العارفين بأسرار الفن، الخبيرين بأصوله، فى المراكز الثقافية بالمدينة، وفى مقار المعابد والبلاط الملكى.

إن المدينة تتميز بتركيز السكان، وبوجود مؤثرات عقلية ناجمة عن الاتصال الوثيق بين مختلف مستويات المجتمع، وبتقلب أسواقها، وبروح مضادة للتراث، تتحكم فيها الطبيعة الخاصة للسوق، كما تتميز بتجارتها الخارجية، واتصال تجارها بالبلدان والشعوب الأجنبية، وباقتصاد نقدى كان بطبيعة الحال بسيطًا فى البداية، وبسرعة تحرك الثروة فيها نتيجة لطبيعة الاقتصاد النقدى. وقد كان من المحتم أن يكون للمدينة، نتيجة لكل هذه الصفات، تأثير ثورى فى كل ميدان من ميادين الحياة الثقافية، وأن تؤدى إلى ظهور أسلوب فى الفن أكثر دينامية وفردية، وأكثر تحررًا من تأثير الأشكال والأنماط القديمة، بالقياس إلى النزعة الهندسية فى العصر الحجرى الجديد. وكل ما أدت إليه النزعة المحافظة المشهورة فى فن الشرق القديم، وهى النزعة التى بالغ فيها الكثيرون بإفراط، وكذلك بطء التطور الكامل لهذا الفن، وطول مدة كل واحد من اتجاهاته، هو أنها حدت من التأثير التركيزى

[1]Cf. Ludwig Curtius : Die Antike Kunst, I, 1923, P. 71 .

لأساليب الحياة الحضرية الجديدة، ولكنها لم تبطل هذا التأثير. ذلك لأن المرء لو قارن اتجاه الفن المصرى بتلك الأحوال التى كانت فيها "كل أوانى القرية متشابهة"، ولم يكن من الممكن فيها التعبير عن المراحل المتميزة للتطور الثقافى إلا من خلال ألوف السنين، فإن المرء يشعر عندئذ بظواهر أسلوبية كثيرا ما تفوتنا الاختلافات بين إحداها والأخرى، لا لشيء إلا لكونها غريبة عنا، مما يزيد من صعوبة التفرقة بين خصائصها المميزة. غير أن المرء يشوه الماهية الباطنة لهذا الفن لو حاول أن يستخلصه كله من مبدأ واحد، وأن يغفل هذه الحقيقة، وهى أنه يحمل فى ذاته استقطابًا بين السكونى والحركى، والمحافظ والتقدمى، والشكلى البحت والاتجاهات التى تقضى على الشكلية. ولا يمكن أن يفهم المرء هذا الفن فهما صحيحًا إلا إذا أحس بالقوى الحية للفردية التجريبية والنزعة الطبيعية التوسعية من وراء الأشكال التقليدية الجامدة، وهى قوى تنبثق من النظرة الحضرية إلى الحياة، وتقضى على الحضارة الجامدة التى سادت فى العصر الحجرى الجديد. ومع ذلك لا ينبغى أبدا أن يؤدى هذا الانطباع بالمرء إلى الإقلال من قيمة الروح المحافظة التى كان لها تأثيرها فى تاريخ الشرق القديم. ذلك لأن النزعة الشكلية التخطيطية لثقافة الفلاحين فى العصر الحجرى الجديد قد ظلت تمارس تأثيرها، بل تنتج فروعا دائمة التجدد للنمط القديم. والأهم من ذلك أن القوى الاجتماعية الغالبة — وأهمها القصر الملكى والكهنوت — قد أسهمت، خلال المراحل الأولى على الأقل من العصر الشرقى القديم، فى المحافظة على الوضع القائم، وعلى الأشكال التقليدية للفن والعبادة بقدر الإمكان.

ولقد كان الفنان فى ذلك المجتمع مضطرا إلى العمل فى ظروف من القهر لو طبقنا عليها النظريات الجمالية التحررية الحديثة، لاستحال أساسًا إنجاز أى عمل ثقافى أصيل منذ البداية. ومع ذلك فإن بعضا من أروع الأعمال الفنية قد ظهرت هنا، فى الشرق القديم، على وجه التحديد، وذلك فى ظل أقسى ضغط يمكن تصوره، مما يثبت أنه لا توجد علاقة مباشرة بين الحرية الشخصية للفنان وبين القيمة الجمالية لأعماله. ذلك لأن من الحقائق التى ينبغى الاعتراف بها أن كل مقصد للفنان ينبغى أن يشق طريقه من خلال شبكة شديدة الإحكام. فكل عمل فنى

ينتج بفضل التوتر بين سلسلة من المقاصد وسلسلة من العوامل التى تقاوم تحقيق هذه المقاصد – أعنى توترًا بين عوامل مقاومة مثل عدم السماح بموضوعات معينة، ومظاهر التعصب الاجتماعى، وسوء الحكم لدى الجماهير، وبين المقاصد التى إما أن تكون قد استوعبت بالفعل عوامل المقاومة هذه، وإما أن تقف فى وجهها صراحة ودون مواربة. فإذا كانت عوامل المقاومة فى اتجاه معين مما يستحيل التغلب عليه، فعندئذ تتحول ملكة الابتكار لدى الفنان وقدرته على التعبير إلى هدف لا يعترض طريقه شىء، ولكنه نادرا ما يكون لديه مجرد الشعور بأن العمل الذى أنجزه بديل للعمل الحقيقى. وحتى فى أشد الديمقراطيات تحررا نجد أن الفنان لا يتحرك بحرية وانطلاق كاملين. فهناك عوامل لا حصر لها، خارجة عن نطاق فنه، تعمل على تقييد حريته حتى فى مجتمع كهذا. وقد يكون للاختلاف فى مقدار الحرية أهمية عظمى بالنسبة إليه شخصيا، أما من حيث المبدأ فليس ثمة فارق بين الأوامر الغاشمة لحاكم مطلق، وبين تقاليد النظام الاجتماعى، حتى لو كان ذلك النظام شديد التحرر. ولو كانت القوة فى ذاتها مضادة لروح الفن، لما أمكن أن تنشأ الأعمال الفنية الرائعة إلا فى حالة من الفوضى الكاملة. ولكن الواقع أن الشروط التى تتوقف عليها الطبيعة الجمالية لعمل ما تتجاوز نطاق التقابل بين الحرية والقهر السياسيين. ومعنى ذلك إنه إذا كانت وجهة النظر الفوضوية على خطأ، فإن الموقف المتطرف الآخر لا يقل عنها خطأ، وأعنى به افتراض أن القيود التى تحد من حرية الفنان فى الحركة هى فى ذاتها نافعة مثمرة، وأن حرية الفنان الحديث هى المسئولة بالتالى عن عيوب الفن الحديث، وأن من الواجب فرض القهر والقيود بطريقة مصطنعة على أساس أنها هى الضمانات المزعومة لظهور فن له "أسلوب" بالمعنى الصحيح.

الفصل الثانى
مركز الفنان ..
وتنظيم الإنتاج الفنى

كان الكهنة والحكام هم أول من استخدموا الفنانين، وظلوا لفترة طويلة ينفردون باستخدامهم . وكانت أهم "الورش" الفنية التى يعمل بها الفنانون طوال فترة حضارة الشرق القديم تقع فى المعابد وقصور الأمراء. فى هذه "الورش" كان الفنانون يعملون إما بوصفهم متطوعين وإما بوصفهم عبيدا مدى الحياة. وفى هذه الظروف أنجز أعظم وأروع قدر من الإنتاج الفنى فى ذلك العصر . فعندما تكدست الأرض لأول مرة، كان ذلك فى أيدى المحاربين واللصوص، والغزاة والمغتصبين والزعماء والأمراء، ومن الجائز جدًا أن أول ملكية تدار بطريقة منظمة هى الإقطاعيات الزراعية الخاصة بالمعابد -- أى ملكيات الآلهة التى أقامها الأمراء وأدارها الكهنة. وعلى ذلك فإن من المرجح إلى حد بعيد أن يكون الكهنة أول من استخدموا الفنانين بانتظام، وأول من كلفوهم بأعمال، أما الملوك فكل ما فعلوه هو أنهم حذوا حذوهم فحسب. ولقد كان فن الشرق القديم مقتصرا أولاً -- باستثناء الصناعة المنزلية -- على أداء الأعمال التى يطلبها هؤلاء السادة. وكان الجزء الأكبر من الإنتاج الفنى فى ذلك العصر مؤلفا من هدايا نذرت للآلهة، ونصب تذكارية للملوك، ومن متطلبات عبادة الآلهة أو الحاكم، ومن أدوات الدعاية التى تهدف إما إلى الإشادة بالخالدين وإما إلى تخليد ذكرى من يمثلونهم على الأرض. وكان الكهنة والأسر المالكة معا جزءا من نظام كهنوتى واحد، كما كانت هناك صفة واحدة تجمع بين المهام التى كانوا يكلفون الفنان بها، أعنى مهام ضمان الخلاص لأرواحهم وتخليد ذكراهم -- هذه الصفة هى الأساس الذى ارتكز عليه كل دين بدائى، وهى عبادة الموتى. وكان الكهنة والملوك معًا يطلبون إلى الفنان أن يمثلهم بصورة فيها وقار، وجلال، ورفعة، ويشجعون الفنان أن يظل سكونيا محافظًا فى نظرته إلى

الأمور، ويرغمونه على خدمة أغراضهم المحافظة. وهكذا كانوا معا يفعلون كل ما في طاقتهم من أجل منع التجديد في الفن، والحيلولة دون قيام أي نوع من الإصلاح، إذ كانوا يخشون حدوث أي تغيير في النظام القائم، ويعلنون أن لقواعد الفن التقليدية من القداسة والعصمة ما للمعتقدات الدينية وأنواع العبادة التقليدية. ولقد سمح الكهنة للملوك بأن يعدوا آلهة، كيما يجتذبوهم إلى نطاق سلطتهم الخاصة، ومن جهة أخرى سمح الملوك ببناء المعابد للآلهة والكهنة لكي يزيدوا من شهرتهم الخاصة. فكلا الطرفين كان يود أن يفيد من نفوذ الآخر، وكلاهما كان يريد أن ينتفع من الفنان في الصراع من أجل المحافظة على السلطة الملكية أو الكهنوتية. في مثل هذه الظروف كان قيام فن مستقل، يخلق بدوافع جمالية خالصة، ولأغراض جمالية خالصة، أمرًا لا يقل استحالة عنه في عصر ما قبل التاريخ. فلم تكن الأعمال الفنية، كالآثار المنحوتة أو صور الحائط، قد خلقت لذاتها، ولما فيها من جمال. ولم يكن الفنان يكلف بالنحت لكي توضع تماثيله في مقدمة المعابد وفي السوق، كما هي الحال في العصر الكلاسيكي القديم أو في عصر النهضة، بل كان معظمها ينصب الأغوار المظلمة للمعبد، وفي أعماق القبور[1].

ولابد لنا أن نفترض أن مهنة الفنان أصبحت متميزة بدرجة تكفي لكي يرتزق منها صاحبها منذ وقت مبكر إلى حد ما في تاريخ مصر القديمة، إذ أن الطلب على الصور التي تمثل الأشخاص والحوادث، وعلى الأعمال الفنية المرتبطة بالمدافن، كان ملحًا إلى حد بعيد في مصر منذ أبعد العصور. غير أن دور الفن بوصفه تابعا خاضعا قد تأكد بقدر من القوة، واندماجه في المهام العملية قد بلغ درجة من الاكتمال، اختفى معها شخص الفنان ذاته اختفاء يكاد يكون تاما وراء عمله الفني. فقد ظل المصور والنحات صانعين مجهولين، لا يظهران شخصيتهما الخاصة على أي نحو. فأسماء الفنانين التي نعرفها من مصر القديمة قليلة جدًا، ولما كان كبار الفنانين لا يقومون بالتوقيع على أعمالهم[2]، فإن من المستحيل أن نربط بين هذه

---

(1) J.H.B. Breasted : A History of Egypt, 1909, P. 102 .
(2) A. Erman : Life in Ancient Egypt, 1894, P. 414 .

الأسماء القليلة ذاتها وبين أية مجموعة محددة من الأعمال الفنية[1]. صحيح أن لدينا صورًا لورش النحاتين - من "تل العمارنة" بوجه خاص - بل أن لدينا صورة لنحات يعمل في تمثال للملكة "تي" يمكن التعرف عليه[2]، غير أن شخص الفنان، وانتساب الأعمال الفنية الموجودة إليه، يظل في كل الحالات أمرًا مشكوكًا فيه. فإذا كانت الصور المرسومة على جدار قبر تمثل في بعض الأحيان مصورًا أو نحاتًا، وتحدد اسمه، فلنا أن نفترض أن الفنان كان يهدف إلى تخليد ذاته[3]، ولكن ليس هذا أمرًا مؤكدًا كل التأكيد، فضلاً عن أننا لا نستطيع أن نجني فائدة كبيرة من هذه المعلومات، نظرا إلى ندرة التفاصيل الأخرى المتعلقة بتاريخ الفن المصرى. بل أن هذه الصور الشخصية لا تعطينا أية معلومات شافية عن رأى الفنان في نفسه وقيمة عمله. فمن الصعب أن نحدد ما إذا كان الواجب تفسيرها على أنها مجرد محاولة من الفنان لتسجيل عمله اليومي المألوف، أم أن الفنان كان كالملوك وكبار شخصيات المملكة مدفوعا بالرغبة في تحقيق الخلود لذكراه، ولو في ظل ذكرى هؤلاء العظماء، فأراد أن يشيد لنفسه أثرا يضمن له حياة دائمة في ذاكرة الناس.

ومن الصحيح أننا نعرف أسماء كبار المعماريين وكبار النحاتين في مصر، وأنهم قد منحوا مظاهر خاصة من التكريم الاجتماعي بوصفهم من كبار موظفي البلاط، غير أن الفنان ظل على وجه الإجمال صانعًا حرفيًا لا يتميز بشيء، وأقصى ما كان يناله من التقدير راجع إلى صفته كصانع، لا إلى شخصيته في ذاتها. ففي مثل هذا العصر كان من المستحيل تمامًا تصور فكرة مثل فكرة لسنج عن "رافاييل بلا يدين". ولم يكن من الممكن التحدث عن حد فاصل بين العمل الذهني والعمل اليدوى إلا في حالة المعمارى الكبير، أما النحات والمصور فلم يكونا إلا عاملين يدويين. وتقدم إلينا الكتب المدرسية للكتبة المتعلمين أوضح فكرة عن المركز الاجتماعي الثانوى للفنان في مصر فهي تتحدث بازدراء عن مهنة الفنان

---

(1) Roeder : "Aegyptische Kunst". In Max Ebert's "Reallexion der Vorgeschichte", VII, 1926, P. 168.

(2) Ludwig Borchardt : Der Portraelkopf der Koenigin Teje, 1911.

(3) A. Erman, Loc. Cit.

الوضيعة[1]. فمركز المصور والنحات لا يبدو مشرفًا إذا ما قورن بمركز هؤلاء الكتبة، ولاسيما في الفترات الأولى من التاريخ المصرى. وما ذلك إلا مظهر لانحطاط قيمة الفنون بالقياس إلى الأدب. وهي الظاهرة المألوفة تماما في تاريخ العصر الكلاسيكي القديم. فهنا، في الشرق القديم، نجد ارتباطا أوثق حتى مما نجده لدى اليونان والرومان، بين المركز الاجتماعي وبين تلك الفكرة البدائية عن مكانة الناس، التى ترى في العمل اليدوى أمرًا غير مشرف. وعلى أية حال فإن الاحترام الذى كان يقابل به الفنان كان يزداد بازدياد التقدم العام. ففى "المملكة الجديدة" نجد بالفعل كثيرا من الفنانين ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية العليا، كما نجد أن بعض الأسر تظل تتوارث مهنة الفنان جيلا بعد جيل دون انقطاع، وهو أمر يمكن أن يعد في ذاته مظهرا لتقدم نسبى في الوعى الطبقى[2]. وعلى الرغم من ذلك فإن الدور الذى كان الفنان يقوم به في حياة المجتمع ظل ثانويًا إلى حد ما، وذلك إذا ما قورن بالوظيفة المفترضة لدى الفنان الساحر في عصور ما قبل التاريخ.

ولقد كانت "الورش" الفنية للمعابد والقصور هي أعظم الورش وأهمها، ولكنها لم تكن الوحيدة، فقد وجدت منشآت كهذه أيضًا في الإقطاعيات الخاصة الكبيرة، وفي أسواق المدن الكبيرة[3]. وكانت هذه الأخيرة تجمع بين عدة ورش صغيرة مستقلة، لا يشتغل فيها إلا عمال أحرار، على خلاف المألوف في المعبد والقصور وداخل الأسر الإقطاعية. وكان الغرض من هذا الإدماج هو من جهة تيسير التعاون بين مختلف الصنائع، ومن جهة أخرى إنتاج السلع وبيعها في نفس المكان، لتحقيق الاستقلال عن التاجر[4]. ففي ورش المعبد والقصر، والورش الخاصة، كان الصناع يشتغلون في إطار منزلى مقفل على ذاته ومكتف بذاته، لا يختلف عن الإطار المنزلى الريفي في العصر الحجرى الجديد إلا في كونه أكبر كثيرًا ، ومبنيًا على استغلال عمل أشخاص غرباء، وعلى السخرة في كثير من الأحيان. أما من

---

[1] Ibid.

[2] Cf. Th. Veblen : The Theory of the Leisure Class, 1899, III : "Conspicuous Leisure".

[3] S.R.K. Glanville : Daily Life in Ancient Egypt, 1930, P. 33.

[4] Max Weber : Wirtschaftsgeschichte, 1932, P. 147 .

حيث التركيب ذاته فلم يكن هناك فارق أساسي بين الاثنين. أما نظام السوق، بما فيه من فصل بين العمل في الورش وبين المنزل، فكان على خلاف النظامين السابقين، تحديدا ثوريًا. إذ أنه ينطوى على البوادر الأولى للصناعة المستقلة، التى تنتج السلع بطريقة منظمة، ولا تعود تقتصر على تلبية الطلبات التى تكلف بها من آن لآخر، وإنما يجرى العمل فيها على أساس أنها نشاط مهنى صرف من جهة، وتنتج سلعها للسوق الحرة من جهة أخرى. فهذا النظام قد أدى إلى تحويل منتج السلعة الأولية إلى عامل يدوى، بل أدى أيضًا إلى إبعاده عن الإطار المنزلى الضيق. وهناك نظام آخر كانت له نفس النتيجة، وكان على الأرجح مماثلاً فى قدمه لنظام السوق، هو نظام الإنتاج الخارجى، الذى ظل بمقتضاه العامل فى بيته، ولكنه كان ينفصل روحيًا عن البيت لأنه يشتغل لعميل، لا لنفسه. وعلى هذا النحو يقضى على مبدأ الاقتصاد المنزلى، الذى يقتصر فيه الإنتاج على الحاجات الداخلية المباشرة.

وخلال هذا التطور أخذ الرجل بالتدريج يستحوذ حتى على تلك الأعمال اليدوية والفنية التى كانت من قبل وقفًا على المرأة، كصناعة المنتجات الخزفية والمنسوجات[1]. وقد لاحظ هيرودوت، مندهشًا، أن الرجال فى مصر، وإن كانوا عمالا مسخرين، يجلسون أمام الأنوال، غير أن هذه الظاهرة إنما كانت متمشية مع الاتجاه العام للتطور، الذى أدى آخر الأمر إلى جعل الحرف اليدوية وقفًا على الرجال. ولم يكن ذلك تعبيرا عن استعباد الرجال - كما فى قصة هرقل Heracles فى مغزل أومفال Omphale [*]- وإنما كان تعبيرًا عن انفصال الحرف اليدوية عن المنزل، وتزايد صعوبة استخدام الأدوات المستعملة فيها.

ولقد كانت "الورش" الكبرى الملحقة بقصور الملوك والمعابد، مدارس لتدريب صغار الفنانين. ومن المألوف النظر إلى الورش الملحقة بالمعابد بوجه خاص على أنها

---

[1] Cf. W.M. Flinders Petrie : Social Life in Ancient Egypt, 1923, P. 27.

[*] تروى الأساطير اليونانية أن النبوءة قد فرضت على هرقل أن يعمل ثلاث سنوات لكى يسدد دينا للملك "يوريتوس Eurytus "، فاشتغل فى خدمة الملكة "أومفال"، ملكة ليديا، حيث استعبد بأن أرغم على ارتداء ملابس النساء والعمل أمام المغزل، على حين أن الملكة ارتدت جلد الأسد وأمسكت بالعصا، اللذين كانا خاصين به. (المترجم)

كانـت أهـم وسـائل نقل التراث – غير أن هذا افتراض لا يلقى قبولاً عامًا، مثلما كان الشـك يـتطرق أحيانًا إلى الفكرة العامة القائلة أن نظام الكهنوت كان له تأثير رئيسى فى ممارسة الفنون[1]. وعلى أية حال فإن الأهمية التعليمية لورشة معينة كانت تزداد كـلما اسـتطاعت أن تحـتفظ بتراثها مدة أطول، والأرجح أن بعض ورش المعابد كانت فـى هذا الصدد متفوقة على ورش القصور، على الرغم من أن القصر من جهة أخرى، كـان يسـتطيع – بوصـفه المركـز العقلى للبلاد – أن يمارس نوعا من الدكتاتورية فى الأمـور المتعلقة بالذوق. وبهذه المناسبة فإن ممارسة الفن، سـواء فى ورش المعبد أو فى ورش القصـر، كانـت تتميز دائمًا بطابع أكاديمى مدرسى واحد. فلابد أنه كان هناك نظـام يشـرف علـيه عـدد قليل من المراكز فحسب، بدليل أنه قد وجدت منذ البداية قواعـد ملـزمة للجمـيع، ونماذج تسرى على الجميع، وأساليب متجانسة فى العمل. وقـد أدى هـذا التراث الأكاديمى، الذى كان متزمتًا ضيق الأفق إلى حد ما، إلى ظهور عـدد كـبير من النواتج الفنية الضئيلة القيمة من ناحية، ولكنه أدى من ناحية أخرى إلى ضمان ذلك المستوى المتوسط الذى كان فى عمومه مرتفعًا، والذى هو الصفة المميزة للفـن المصـرى[2]. وممـا يـدل عـلى مـدى العناية والمهارة التربوية التى كان المصريون يـبدونها فى تعليم الجيل الناشىء من الفنانين، أن المواد التعليمية ذاتها قد حفظت، ومـن أمثلتها قوالب الجص من الطبيعة، والنماذج التشريحية لمختلف أجزاء الجسم، الـتى تسـتخدم فـى أغراض التعليم، والأهم من ذلك كله، تلك النماذج المعروضة التى تبين للتلاميذ تطور العمل الفنى فى مختلف مراحل إنتاجه.

ولقـد بلـغ تنظـيم العمـل الفـنى، واسـتخدام المساعدين والانتفاع منهم بطرق متـنوعة، والتخصـص فـى القـدرات الفـردية والجمع بينها – بلغ ذلك كله حدا من الـتطور الرفـيع فـى مصـر يذكـر المـرء عـلى نحو ما، بالأساليب المستخدمة فى ورش الكاتدرائـيات بالعصـور الوسطى، ويتفوق، فى نواح معينة، على كل نشاط فنى لاحق مـنظم عـلى أسـس فـردية. فقد كان الهدف من التطور، منذ البداية، هو الوصول إلى نـوع من التوحيد لمعايير الإنتاج، وكان هذا الاتجاه مرتبطًا منذ البداية بالعمل اليومى

(1) H. Schaefer : Von Aegyptischen Kunst, 1930, 3rd edit., P. 59.
(2) Ibid., P. 68 .

للورشة وكان الترشيد المتدرج للعمليات الحرفية هو أهم العوامل التى أدت إلى صبغ الأساليب الفنية بصبغة متكافئة وبتزايد الطلب، نمت عادة العمل على أساس تخطيطات ونماذج وأنماط موحدة، وظهر أسلوب فنى يكاد يكون آليًا فى نمطيته، أتاح تركيب موضوعات مختلفة من مجرد الجمع بين وحدات متجانسة منفصلة[1] وبطبيعة الحال فإن تطبيق هذه الأساليب الترشيدية على الإنتاج الفنى لم يكن ممكنًا إلا لأنه كان من المألوف تكليف الفنان بنفس العمل مرارا وتكرارا، وطلب نفس هدايا النذور منه، ونفس الأصنام، ونفس الآثار التذكارية على القبور، ونفس النوع من الصور الملكية واللوحات التى تصور الأشخاص. ونظرا إلى أن أصالة الموضوع لم تكن تلقى أبدا تقديرًا كبيرًا فى مصر، بل كانت فى الواقع محرمة بصورة عامة، فإن مطمح الفنان بأسره كان مركزا فى دقة الأداء وانضباطه، وهو ما يظهر بصورة واضحة حتى فى الأعمال الأقل أهمية، مما يعوض الافتقار إلى الاهتمام بالاختراع والتحمس له. كذلك فإن الحرص على أن تكون اللمسات النهائية للعمل الفنى ناصعة مصقولة يفسر لنا السبب فى قلة إنتاج الورش المصرية نسبيًا، على الرغم من النظام الترشيدى المستخدم فيها. وكان من العوامل التى فرضت حدودًا ضيقة على الإنتاج منذ البداية، ميل النحاتين إلى الأعمال الحجرية، التى يترك فيها للمساعدين التخطيط الأولى للشكل العام من كتلة الحجارة، بينما يحتفظ الأستاذ لنفسه بالعمل التفصيلى الأدق، ويضع اللمسات الأخيرة فى العمل الفنى[2]

---

(1) E.M. Heichelheim : Wirtschaflsgesch. Des Alterums , 1938 , P. 151 .
(2) L. Curtius, loc. Cit.

الفصل الثالث
نمطيـة الفـن
فى المملكة الوسطى

إن أوضـح دلـيل عـلى أن الـنزعة التقلـيدية المحافظة ليست من الخصائص العنصـرية المميزة للشعب المصرى، وعلى أن هذه الصفة هى على الأصح ظاهرة تحكم فـيها الـتاريخ، تغـيرت بـتطور الحالـة العامـة لهذا الشعب، هو أن الفن فى العصور المـتقدمة كـان أبعـد عـن الطـابع "الآرخى archaic" والتصميمى Stylized منه فى العصــور المـتأخرة. ففـى النحـت الذى ينتمى إلى أواخر عصر ما قبل الأسرات، وإلى عصـر الأسـرات الأول، يسـود نوع من حرية الشكل والموضوع لا نجده فيما بعد، ولا يعـود إلى الظهـور مرة أخرى إلا فى أعقاب ثورة ثقافية عامة. بل أن الأعمال الكبرى المنتمـية إلى الفـترة المـتأخرة مـن المملكة القديمة، كتمثال "الكاتب الجالس القرفصاء" فـى مـتحف اللوفر، أو التمثال المسمى "بشيخ البلد" فى المتحف المصرى، تعطى المرء انطـباعًا مـن النضـرة والحيوية لا نجد له نظيرًا إلا فى أيام أمنحتب الرابع. وربما لم يكـن الفن المصرى قد تمتع قط بذلك القسط من الحرية والتلقائية الذى كان يتمتع به فـى تلـك الفـترة المبكرة مـن تاريخـه. ذلـك لأن ظـروف الحـياة الخاصة فى المدينة الحضـرية الجديـدة، وتمايـز العلاقات الاجتماعية، والتخصص فى الحرف اليدوية، وتحـرر الـتجارة، كـل ذلك قد أسهم فى نشر النزعة الفردية بصورة أقرب إلى الطابع المباشـر ممـا حـدث فـيما بعـد، عـندما عملت القوى التى تكافح فى سـبيل الاحتفاظ بسـلطتها على الوقوف فى وجه هذا التأثير وإحباطه فى كثير من الأحيان. ولم تتطور تلـك التقالـيد الجـامدة للفن الدينى البلاطى والملوكى، وهى التقاليد التى عملت على كبـت أى اتجـاه جديـد إلى التلقائـية فـى طـريقة التعـبير، إلا عـند بدايـة المملكـة الوسـطى، عندما أصبحت الصدارة للأرستقراطية الإقطاعية، بما لديها من وعى طبقى شـديد القـوة. ولقـد كـان الأسـلوب النمطى فى تصوير الموضوعات الدينية معروفًا منذ

عهد بعيد، يرجع إلى العصر الحجرى الجديد ذاته، غير أن الأنواع الشعائرية الجامدة للفن البلاطى كانت شيئًا جديدا كل الجدة، وقد أصبح لها عندئذ مكان الصدارة لأول مرة فى تاريخ الحضارة البشرية. وهى تعبر عن سيادة نوع أعلى، فوق الفردى، من النظم الاجتماعية، وعن عالم يدين بعظمته وروعته لفضل الملك. وهى مضادة للروح الفردية، سكونية، محافظة، لأنها وسائل التعبير عن نظرة إلى الحياة الفردية فيها أصل الفرد وطبقته والعشيرة أو الجماعة التى ينتمى إليها أهم من طبيعته الشخصية الخاصة، ويكون لقواعد السلوك المجردة، وللقانون الأخلاقى العام، وضوح يفوق بكثير كل ما يشعر به الفرد أو يفكر فيه أو يرغبه. فكل الأشياء الطيبة البهيجة فى الحياة ترتبط، فى نظر الأفراد المميزين فى هذا المجتمع، بانفصالهم عن الطبقات الأخرى، وكل القواعد السلوكية التى يتبعونها تتخذ طابع آداب الأصول واللياقة. ومن بين مظاهر هذه الأصول واللياقة، التى هى طريقة الطبقة العليا فى تمييز ذاتها، ألا يسمح المرء للآخرين بأن يصوروه على ما هو عليه فى حقيقته، وإنما يجعلهم يصورونه حسبما ينبغى أن يبدو عليه لكى يتلاءم مع تقاليد مقدسة معينة بعيدة عن الواقع وعن العصر الذى يعيش فيه. فآداب اللياقة هى أعلى قانون، لا بالنسبة إلى الإنسان العادى فحسب، بل أيضًا بالنسبة إلى الملك، بل أن خيال هذا المجتمع جعل الآلهة ذاتها تقبل ألوانًا من الشعائر الملوكية[1].

وفى نهاية الأمر تصبح الصور الشخصية للملك صورا تمثيلية خالصة، وتختفى منها الخصائص الفردية للفترة السابقة دون أن يبقى لها أثر. ولا يعود هناك أى فارق آخر الأمر، بين التعبيرات اللغوية اللاشخصية التى يمتدح بها الملوك فى نقوشهم، وبين الطابع النمطى لقسمات وجوههم. والواقع أن تلك النصوص التى نقشها الملوك وكبار ملاك الأرض على تماثيلهم، والتى رووا فيها قصة حياتهم ووقائعها مقرونة بالتمجيد، تتميز منذ البداية بالرتابة الشديدة. فعلى الرغم من كثرة الآثار الباقية فإن من العبث أن نبحث فيها عن خصائص فردية، أو تعبير عن الحياة الشخصية[2]. أما كون أعمال النحت فى المملكة القديمة أغنى بالسمات

---

[1] Cf. W. Spiegelberg : Gesch. Der Aegypt. Kunst, 1903, P. 22.

[2] Georg Misch : Gesch. Der Autobiographie, I, 1931, 2nd edit., P. 10 .

الفردية من سجلات السير في نفس هذه الفترة، فتلك ظاهرة لها تفسيرات مختلفة، منها أن أعمال النحت كانت لا تزال تحتفظ بوظيفة سحرية متوارثة من فن العصر الحجرى القديم، وهى وظيفة تفتقر إليها الأعمال الأدبية. ذلك لأنه كان المفروض أن الروح الحارسة للميت، التى يطلق عليها اسم "كا Ka" كانت تهتدى مرة أخرى إلى الجسم الذى كانت الروح تحل فيه على الأرض، فى تلك الصورة الشخصية التى تماثل شكله الحقيقى المشابه لما كان عليه فى حياته. وكان هذا الهدف الدينى السحرى من الأسباب التى تفسر النزعة الطبيعية فى تصوير الأشخاص. أما فى المملكة الوسطى، التى غلبت فيها الصفة التمثيلية للأعمال الفنية على أهميتها الدينية، فإن الصور الشخصية فقدت طابعها السحرى، وبالتالى فقدت صبغتها المطابقة للطبيعة. فكما أن النقوش التى تروى السيرة الذاتية لملك معين، أصبحت تعبر أولا وقبل كل شىء عن الطرق التقليدية التى يتحدث بها أى ملك عندما يصف ذاته، فكذلك أصبحت التماثيل الشخصية فى المملكة الوسطى، قبل كل شىء، تعبيرا عن المظهر المثالى لأى ملك وفقًا للعرف الملوكى. غير أن وزراء الملك ورجال بلاطه أصبحوا الآن يتوقون بدورهم إلى أن يظهروا بنفس المظهر الوقور الهادىء الرزين الذى يتبدى عليه الملك ذاته. وكما أن السيرة الذاتية لأى فرد مخلص للملك من أفراد رعيته لا تذكر إلا ما ينطوى على إشارة إلى الملك، ولا تكشف إلا عن الضوء المنبعث عن الفضل الملكى، فكذلك يدور كل شىء فى التمثيل التصويرى حول شخص الملك مثلما تدور كل الكواكب حول الشمس فى المجموعة الشمسية.

ولا يكاد يكون من الممكن تفسير النزعة الشكلية للمملكة الوسطى على أنها مرحلة طبيعية للتطور أعقبت المرحلة السابقة عليها بطريقة متصلة. ذلك لأن عودة الفن إلى النزعة الآرخية archaism للأشكال البدائية المستمدة من العصر الحجرى الجديد ترجع إلى أسباب خارجية لا يمكن فهمها إلا على أساس من علم الاجتماع، ولا يمكن تفسيرها على أساس تاريخ الفن وحده[1]. فنظرًا إلى ما حققته النزعة المطابقة للطبيعة فى الفترة السابقة من منجزات رائعة، وإلى تميز المصريين دائمًا بدقة

---

[1] Cf. H. Spiegelberg, Op. cit., P. 5.

الملاحظة والقدرة على ترديد الطبيعة ترديد أمينًا، فلابد لنا أن ندرك وجود غرض محدد لهذا الانحراف عن الواقع التجريبي. والواقع أنه لا توجد فترة أخرى في تاريخ الفن بأسره كان فيها الاختيار بين النزعة المطابقة للطبيعة والتجريد مسألة قصد متعمد، لا قدرة واستعداد فحسب، بقدر ما كان في هذه الفترة. ومعنى قولنا أن هذا الاختيار كان قصدا متعمدًا، هو أن الاعتبارات الجمالية ليست هي وحدها التي تتحكم في هدف الفنان، بل ينبغي أن تكون المقاصد الفنية متفقة مع الرغبات العميلة.

ولقد كانت قوالب الجص المشهورة، التي اكتشفت في ورشة النحات "تحتموسيس" في تل العمارنة، والتي ربما كانت أقنعة للموتى أضيفت إليها بعض اللمسات، دليلاً على أن الفنان المصري كان يستطيع أيضًا أن يرى الأشياء بطريقة تختلف عن تلك التي اعتاد تصويرها بها. وفي استطاعتنا أن نفترض أنه تعمد في معظم الحالات أن ينحرف عن الصورة التي رآها على النحو الذي تدل عليه هذه الأقنعة[1].

وما على المرء إلا أن يقارن بين طريقة تشكيل مختلف أجزاء الجسم لكي يرى بوضوح أن هاهنا صراعا بين المقاصد، وأن الفنان كان يتحرك في عالمين مختلفين: عالم فني وعالم خارج عن الفن في آن واحد.

والحق أن أبرز سمات الفن المصري – ليس فقط في مرحلة تطوره الشكلية، بل في مرحلة نزعته المطابقة للطبيعة أيضًا – هي معقولية الأسلوب. ذلك لأن المصريين لم يتحرروا أبدا تحررا كاملا من "الصورة الذهنية" التي عرفها فن العصر الحجري الجديد، والتمثيل التصويري البدائي، ورسوم الأطفال، ولم يتغلبوا أبدا على تأثير ما يسمى بالأسلوب "التكميلي" (Completing technique) ، الذي تتألف بمقتضاه الصورة من عدة عناصر ترتبط فيما بينها قطعًا في ذهن الفنان، ولكنها لا تكون متسقة من الناحية البصرية، وكثيرا ما تكون متناقضة فيما بينها. فهم لا يحاولون أن يحدثوا ذلك الإحساس الوهمي بالوحدة والتفرد في الانطباع

---

[1] Cf. H. Schaefer, op. cit., P. 57 .

البصرى، وهم يتخلون عن المنظور، وعن الإحساس بالبعد والتقاطعات، في سبيل الوضوح، وأدى تخيلهم عن هذه العناصر إلى تحريم صارم يبدو أقوى من أية رغبة كانت تتملكهم في التزام الطبيعة بأمانة. والواقع أن هذا التحريم الخارجي التجريدى البحت يمكن أن يكون له تأثير دائم، كما أن من اليسير أحيانًا التوفيق بينه وبين اتجاهات جمالية مختلفة عنه، حتى تلك التى تكون لها أهداف أكثر انطلاقًا وتحررًا، والدليل على ذلك ما نجده في التصوير في إقليم شرق آسيا، الذى يقترب في نواح متعددة من فهمنا الحالى للفن، والذى لا تزال فيه الظلال مثلاً محرمة حتى اليوم، إذ يعتقد أنها تحدث فيمن يتأملها تأثيرًا خشنًا أكثر مما ينبغى. ولابد أن المصريين كان لديهم، على نحو ما، هذا الشعور بأن جميع محاولات خداع المشاهد تنطوى على عنصر من الخشونة والسوقية، وأن أساليب الفن التجريدى الشكلى "أكثر تهذيبًا" من التأثيرات الخداعة للنزعة المطابقة للطبيعة.

ولقد كان أوضح وأخص المبادىء الشكلية المصطبغة بالمعقولية في الفن الشرقى القديم، ولاسيما الفن المصرى، هو "المواجهة frontality". ونحن نعنى بالمواجهة ذلك القانون الذى يتحكم في تصوير الشكل الإنسانى، والذى اكتشفه يوليوس لانجه Julius Lange وادولف ارمان A. Erman ، والذى يتحتم بمقتضاه أن يكون الصدر بأكمله متجهًا إلى المشاهد، في أى وضع يصور منه الجسم، بحيث يكون الجزء الأعلى للجسم قابلاً للانقسام إلى نصفين متساويين عن طريق خط رأسى. ومن الواضح أن هذه النظرة المحورية ، التى تتيح مشاهدة أكبر جزء ممكن من الجسم، تحاول أن تقدم أوضح الانطباعات الممكنة وأقلها تعقيدًا، لكى تحول دون أى سوء فهم لعناصر الصورة أو خلط أو اختفاء لها. وقد يكون لتعليل المواجهة بأنها راجعة إلى افتقار أساسى إلى البراعة الفنية ما يبرره إلى حد ما، غير أن الإصرار على الاحتفاظ بهذا الأسلوب، حتى في الفترات التى لم يعد من الممكن فيها القول بوجود مثل هذا القصور اللاإرادى في القدرة على تنفيذ مقصد الفنان، يقتضى تفسيرا آخر.

إن اتجاه الجزء الأعلى من الجسم إلى الأمام، في تصوير الهيئة البشرية بأسلوب المواجهة، إنما هو تعبير عن علاقة محددة مباشرة بالمشاهد. ففى فن العصر

الحجرى القديم، الذى لم يكن الجمهور يعار فيه أى نوع من الاهتمام، لم تكن المواجهة بدورها معروفة، ولم يكن الطابع الإيهامى illusionism لهذا الفن إلا صورة أخرى من صور تجاهله للمشاهد. أما فن الشرق القديم فيحاول أن يتصل مباشرة بالذات التى تتلقى العمل الفنى. فهو فن يطالب الجمهور باحترامه ويبدى احترامه للجمهور. واتصاله بالمشاهد إنما هو فعل من أفعال الاحترام والمجاملة واللياقة. والواقع أن كل فن ملوكى، وكل فن قائم على المجاملة، يحرص على إضفاء الشهرة والمديح، ينطوى على عنصر من مبدأ المواجهة – أى مواجهة المشاهد. والشخص الذى كلف بالعمل، والسيد الذى تكون مهمة الفنان هى خدمته وإرضاؤه[1]. فالعمل الفنى يتجه إليه مباشرة بوصفه ذواقة لا تؤثر فيه ألوان الخداع المصطنع التى تتبدى فى الاتجاه السوقى إلى الإيهام. وهناك تعبير متأخر، وإن ظل شديد الوضوح، عن هذا الموقف، يتمثل فى تقاليد مسرح البلاط الكلاسيكى، الذى يقوم فيه الممثل، متجاهلا مقتضيات الخداع المسرحى تمامًا، بمخاطبة النظارة مباشرة، فيوجه إليهم كل كلمة وحركة، ولا يقتصر على تجنب "إدارة ظهره" للنظارة، وإنما يؤكد بكل وسيلة ممكنة أن العملية بأكملها خيال بحت، وأنها ترفيه يجرى وفقا لأصول متعارف عليها من قبل. ويمثل المسرح الذى يسير وفقا لنزعة مطابقة الطبيعة مرحلة الانتقال التى تؤدى إلى النقيض الكامل لفن "المواجهة" هذا – وأعنى به الفيلم، الذى يقلل العناصر الخيالية والاصطلاحية للمسرح إلى الحد الأدنى. وذلك إذ يستحوذ على النظارة وينقلهم إلى الحوادث بدلاً من نقل الحوادث إليهم وعرضها عليهم، ويحاول أن يقدم الحوادث على نحو يوحى بأن الممثلين قد قبض عليهم متلبسين بغتة واتفاقًا . فهذا الفن، بنزعته الإيهامية القوية، وطابعه المباشر الذى لا يعرف حذرا ولا حيطة، وهجومه العنيف على النظارة، إنما يعبر عن فهم ديمقراطى للفن تعتنقه المجتمعات التى تسودها نظم متحررة مضادة للتسلط، مثلما أن الفن الملوكى والارستقراطى، بتأكيده لخشبة المسرح وأضوائه، ولإطار الصورة وقاعدة التمثال، يعبر تعبيرا قاطعًا عن مناسبة مصطنعة إلى حد بعيد. استحدثت

---

[1] أوضح هاوزنشتين W. Hansenstein من قبل الارتباط بين المواجهة وبين البناء الاجتماعى للثقافات "الإقطاعية والكهنوتية". انظر:
Archiv fuer Sozialwiss. U. Socialpolit., 1913, Vol. 36, P. 759 60 .

نتيجة تكليف خاص، مما يتضح منه أن السيد الذى كلف الفنانين بالعمل ذواقة خبير لا يحتاج إلى أن يخدع.

وإلى جانب المواجهة، تظهر فى الفن المصرى سلسلة كاملة من الصيغ الجاهزة، هى حقًا أقل وضوحًا، ولكنها تعبر عن الطابع التقليدى لمعظم المبادىء الأسلوبية التى تتحكم فى هذا الفن، ولاسيما فى المملكة الوسطى، بنفس الدقة. وأهم هذه الصيغ هى القاعدة القائلة أن أرجل الإنسان ينبغى أن ترسم جانبًا على الدوام – أى أن ينظر إليها ابتداء من إبهام القدم. وهناك أيضًا قاعدة تكون بمقتضاها الرجل المتحركة والذراع الممتدة أبعد عن المشاهد، وهى قاعدة قد تكون الحكمة منها فى البداية الحيلولة دون حدوث تداخل يبعث على الاضطراب. وأخيرًا هناك القاعدة الاصطلاحية التى يكون بمقتضاها الجانب الأيمن للشخصيات المصورة هو الذى يواجه المشاهد دائمًا. هذه التقاليد والقوانين كانت تراعى بدقة تامة بين طبقة الكهنة والبلاط والأرستقراطية الإقطاعية والبيروقراطية فى المملكة الوسطى. فقد كان الملاك الإقطاعيون جميعا ملوكا صغارا يحاولون، بقدر استطاعتهم، أن يفوقوا فرعون الحقيقى أبهة، كما أن الطبقة البيروقراطية العليا، التى ظلت حريصة على الانعزال عن الطبقة الوسطى، قد تشربت الروح الكهنوتية بعمق، وكانت مشاعرها محافظة تمامًا. ولم تتغير الظروف الاجتماعية حتى مجىء المملكة الجديدة، التى قامت بعد محنة غزو الهكسوس. وعندئذ أصبحت مصر المنعزلة، المقفلة على نفسها، المحافظة على تراثها، بلدا مزدهرًا ماديًا وثقافيًا. بل إن أفقها قد ازداد اتساعا، إذ ظهرت فيها البوادر الأولى لثقافة عالمية تعلو على الأمم. ذلك لأن الفن المصرى لم يقتصر على جذب كل الأقاليم المجاورة له فى البحر المتوسط، وكل الشرق الأوسط، إلى مجال نفوذه، بل أنه اقتبس أفكارًا من جميع الأنحاء، واكتشف أن هناك أيضًا عالمًا كاملاً خارج حدوده الخاصة، وخارج نطاق تقاليده ومواضعاته[1].

---

[1] Richard Thurnwald : "Staat und Wirstschaft im alten Aegypten", Zeitschr. F. Sozialwiss., 1901, vol. 4, P. 699.

الفصل الرابع
نزعة مطابقة الطبيعة
فى عصر إخناتون

لم يكن أمنحتب الرابع، الذى اقترنت باسمه الثورة الثقافية الكبرى، مؤسسًا لعقيدة فحسب، ولم يكن مكتشف فكرة التوحيد فحسب، كما اشتهر عنه، ولم يكن فقط "أول نبى"، و"أول فردى" فى تاريخ العالم، كما أسماه البعض[1]، بل كان أيضًا أول مجدد واع فى الفن: فقد كان أول شخص يحيل نزعة مطابقة الطبيعة إلى برنامج، ويضعها فى مقابل الأسلوب الآرخى archaic، بوصفها إنجازًا تم التوصل إليه حديثًا. ولقد أضاف "بك Bek"، كبير نحاتيه، إلى الألقاب التى يحملها كلمات "تلميذ صاحب الجلالة"[2]. ومن الواضح أن ما يدين به الفن له، وما تعلمه الفنانون عنه، إنما كان حبًا جديدًا للحقيقة، وحساسية جديدة ورهافة شعور يؤديان إلى نوع من الانطباعية فى الفن المصرى. وكان تغلب فنانه على الأسلوب الأكاديمى الجامد متمشيًا مع صراعه هو ضد التقاليد الحرفية الفارغة العقيمة فى الدين. وبفضل تأثيره حلت محل النزعة الشكلية السائدة فى المملكة الوسطى نظرة دينامية طبيعية فى مجالى الدين والفن، تشجع الناس على أن يجدوا متعة فى الاهتداء إلى كشوف جديدة. وأصبح الفنانون يختارون موضوعات جديدة، ويبحثون عن رموز جديدة، ويميلون إلى تصوير مواقف جديدة غير مألوفة، ويحاولون أن يصوروا الحياة الروحية الفردية الباطنة، بل يحاولون، فوق ذلك، أن يرسموا صورا شخصية تحمل معانى التوتر العقلى، والحساسية المرهفة، والحيوية التى تكاد تصل إلى حد العصبية غير العادية. وقد بدأت تظهر لديهم البوادر الأولى للمنظور فى الرسم، ومحاولات لتكوينات جماعية أكثر تماسكا، واهتمام أعظم بالمناظر الطبيعية.

---

(1) J.H. Breasted, Op. cit., PP. 356, 377.
(2) Ibid., P. 378.

وميل إلى تصوير مناظر وأحداث الحياة اليومية، كما أدى نفورهم من الأسلوب الضخم monumental القديم إلى اهتمامهم الملحوظ بالأنواع الرقيقة البهيجة من الفنون الصغرى. والسمة الوحيدة التي تبعث على الدهشة هي كيف ظل هذا الفن، على الرغم من كل التجديدات، فنا ملوكيًا، شعائريًا، رسميًا، بمعنى الكلمة. فالموضوعات تعبر عن عالم جديد، والوجوه تعكس روحا جديدة، وحساسية جديدة، ومع ذلك فإن المواجهة، والطريقة "التكميلية"، والنسب التي تحدد وفقًا للمكانة الاجتماعية للشخص الذي يصور، مع تجاهل تام للوقائع — كل هذه السمات تظل سائدة إلى جانب معظم قواعد الشكل الصحيح. وعلى الرغم من اتجاه ذلك العنصر إلى مطابقة الطبيعة، فقد ظل فنا ملوكيا يذكرنا بناؤه، في نواح معينة، بعصر "الروكوكو rococo ، وهو كما هو معروف فن تسوده اتجاهات تماثل هذه في معاداتها للنزعة الكلاسيكية، وفي فرديتها وتفكيكها للقوالب القديمة، ومع ذلك فقد كان بدوره فنا رسميًا، شعائريًا، تقليديًا. ففي هذه الصور نرى أمنحتب الرابع وسط أسرته القريبة، في مناظر ومواقف من الحياة اليومية، تسودها روح إنسانية عميقة تفوق جميع المفاهيم السابقة، ومع ذلك فإنه يظل يتحرك في مسطحات قائمة الزوايا، ويدير مساحة صدره بأكملها نحو المشاهد، ويبلغ حجمه ضعف حجم الناس العاديين. فالصورة تظل نتاجا لفن خاص بالسادة يقصد منه تخليد ذكرى الملك. صحيح أن الحاكم لم يعد يصور بوصفه إلها، متحررا تماما من جميع القيود الأرضية، ولكنه مازال خاضعا لقواعد اللياقة الخاصة بالبلاط. وهناك صور يمد فيها الشخص الذراع الأقرب إلى المشاهد، لا الذراع البعيدة عنه، كما نجد الأيدي والأقدام ترسم دائما بمزيد من الدقة التشريحية، والمفاصل تتحرك بطريقة أقرب إلى حركتها الطبيعية، ولكن يبدو في نواح أخرى أن هذا الفن قد أصبح أغلى ثمنًا حتى مما كان قبل حركة الإصلاح العظمى.

ولقد بلغت وسائل التعبير المستخدمة في نزعة مطابقة الطبيعة السائدة في عهد المملكة الجديدة من الثراء والعمق حدا ينبغي معه القول أنه كان لها ماض طويل، وفترة إعداد وتهيئة طويلة. فمن أين أتت وسائل التعبير هذه؟ وبأية صورة استطاعت أن تظل محتفظة بحياتها قبل أن تظهر في عهد أخناتون؟ وما الذى

أنقذها من الدمار خلال الفترة التي سادتها الشكلية الدقيقة في المملكة الوسطى؟ إن لهذه الأسئلة إجابة بسيطة : فقد كانت نزعة مطابقة الطبيعة كامنة على الدوام بوصفها تيارا يسرى تحت السطح في الفن المصرى، وهي قد تركت دلائل قاطعة على تأثيرها، إلى جانب الأسلوب الرسمي، وذلك في فروع الفن غير الرسمية على الأقل. فعالم الآثار المصرية "شبيجلبرج Spiegelberg" يفصل بين هذا التيار وبين بقية تيارات الفن، ويجعل له فئة خاصة، ويسميه "بالفن الشعبي" في مصر. ولكن ليس من الواضح، لسوء الحظ، إن كان يعني بذلك فنا من الشعب أم فنا للشعب، وهل هو فن للفلاحين أم فن حضرى وضع من أجل الشعب، كما أننا لا ندرى إن كان عندما يتحدث عن "الشعب" يعني الجماهير العريضة للفلاحين والصناع، أم الطبقة الوسطى الحضرية، التجارية، الرسمية. ومن الممكن أن يعد أفراد الشعب الذين ظلوا يقومون بالإنتاج الأولى في إطار اقتصاد ريفي، عنصرا خلاقا في المراحل المتأخرة للتاريخ المصرى في معظم ميادين الفنون التطبيقية — أى في فرع للفن تضاءل على الدوام تأثيره في تطور الأسلوب، وربما لم تكن له أهمية كبيرة حتى في عهد المملكة القديمة. وصحيح أن الصناع والفنانين الملتحقين بالقصر والمعبد قد أتوا من الشعب، ومع ذلك فإنهم، بوصفهم منتجين لفن مخصص للطبقة العليا، لم يكونوا يشاركون طبقتهم الأصلية في أى عنصر من عناصر نظرتها إلى الحياة. وإذن فلا يمكن النظر إلى الناس العاديين، الذين حرموا من امتيازات الملكية والسلطة، على أنهم من بين الجمهور المهتم بالفن في عهود الحكم المطلق التي سادت الشرق القديم. فدورهم في تلك الفترة لم يكن يختلف عن دورهم في المراحل التالية للتاريخ، بل ربما كان أقل منه. وهكذا فإن التصوير والنحت، اللذين كان يتكلفان كثيرا، ظلا دائمًا وفي كل مكان وقفًا على الطبقات المميزة وحدها، وأغلب الظن أن هذا الحكم كان يصدق على الشرق القديم أكثر مما يصدق على العهود التالية. فلم تكن لعامة الناس أية فرصة تتيح لهم أن يستخدموا فنانين ويقتنوا أعمالاً فنية، وكانوا يدفنون موتاهم في الرمال دون أن يشيدوا آثارا دائمة. بل أن الطبقة الوسطى الأيسر حالا لا يمكن أن يقال عنها أنها كانت لها أية أهمية حاسمة بوصفها مستهلكة للفن وراعية له، إذا ما قورنت بالملاك الإقطاعيين والبروقراطية العليا. فهم

لم يكونوا بأية حال عاملا يمكن أن يكون له أى تأثير ملموس فى مصائر الفن، فى مقابل أذواق الطبقة العليا ورغباتها.

ونستطيع أن نفترض أنه كانت هناك، حتى فى المملكة القديمة، طبقة وسطى تقوم بالتجارة والصناعة التحويلية، إلى جانب طبقتى النبلاء والفلاحين. وقد اكتسبت هذه الطبقة فى المملكة الوسطى قوة ملحوظة إلى أبعد حد[1]. ذلك لأن المناصب الرسمية التى أصبحت متاحة لأعضائها كانت تعطيهم أملا معقولاً فى الارتقاء فى السلم الاجتماعى، وإن كان هذا الأمل قد بدا ضئيلاً نسبيًا فى البداية. وأصبح من التقاليد فى التجارة والصناعة أن يواصل الابن حرفة أبيه، مما يسهم بصورة ملموسة فى زيادة تحدد معالم الطبقة الوسطى[2]. صحيح أن "فليندرز بترى Flinders Petrie" يشك فى وجود طبقة وسطى مزدهرة منذ المملكة الوسطى، ولكنه يسلم بأنه كانت هناك بيروقراطية دنيا واسعة الثراء فى المملكة الجديدة[3]. وواقع الأمر أن مصر قد أصبحت فى هذه الأثناء، لا مجرد دولة عسكرية تتيح فرصا واسعة للعمل أمام العناصر الجديدة التى كانت تشق طريقها لترتفع فوق مستوى الطبقات الدنيا للمجتمع، بل أصبحت أيضًا دولة تتحكم فيها البيروقراطية، وتزداد مركزية على الدوام، وكان عليها أن تستعيض عن الأرستقراطية الإقطاعية المتداعية بعدد لا حصر له من موظفى الدولة - أى أن تكون طبقة وسطى من الموظفين، من بين صفوف الطبقات التجارية والحرفية القديمة. ومن صفوف هؤلاء الجنود والموظفين ذوى المراكز الثانوية، ظهر الجزء الأكبر من الطبقة الوسطى الحضرية الجديدة التى بدأت الآن تقوم أيضًا بدور معين بين أولئك الذين لديهم اهتمام إيجابى بالفن. ولكن لا يمكن القول أن أذواقها كانت تختلف اختلافا أساسيا عن أذواق الطبقة العليا التى كانت تمتلك بالفعل بيوتا ومقابر مزينة بأعمال فنية، ومع ذلك فقد كانت خليقة بأن تقتنع بأعمال أكثر تواضعا، وعلى أية حال فليست لدينا من عصر الأسر المالكة آثار باقية يمكن أن تعد أمثلة لفن شعبى مستقل متميز عن فن البلاط والمعابد والطبقة

(1) Eduard Meyer : "Die Wirtschaftl. Entwicklung des Altertums", Kleine Schriften, I, 1924, P. 94 .

(2) J.H. Breasted, Op. cit., P. 169 .

(3) Flinders Petrie, Op. cit., P. 21 .

الأرستقراطية. ومن الجائز أن الطبقة الوسطى الحضرية كان لها بعض التأثير فى آراء الطبقة العليا عن الفن، وذلك على الرغم من حالة التبعية العقلية التى كانت تعيش فيها. بل قد يجوز لنا أن نربط بين النزعتين الفردية والطبيعية فى عصر أخناتون وبين هذا التأثير للطبقات الدنيا فى المجتمع. ومع ذلك فإن عامة الشعب والطبقة الوسطى لم تنتجا فنا متميزًا عن الأسلوب الرسمى للطبقة العليا، ولم تستمتعا بنواتج مثل هذا الفن.

وعلى ذلك فلا يمكن القول بوجود نوعين من الفن فى مصر، فلم يكن فيها "فن شعبى" إلى جانب فن البلاط وطبقة النبلاء. صحيح أن من الممكن وضع خط فاصل يؤدى إلى تقسيم الفن المصرى طوال تاريخه، ولكن هذا التقسيم لن يفرق بين الأعمال الفنية فى مجموعتين متميزتين، وإنما سيمر عبر الأعمال الفردية ذاتها. فإلى جانب الأسلوب التقليدى الصارم، الشعائرى الجامد، التذكارى الرسمى، نجد أيضًا، فى كل الأحوال، مظاهر لنظرة أقل تزمتا وأقرب إلى التلقائية والطبيعية. وتظهر هذه الثنائية بصورة أوضح عندما ترسم صورة شخصين فى نفس العمل بأسلوبين مختلفين. فهناك عمل فنى مثل تلك اللوحة الحائطية الداخلية المشهورة التى تصور سيدة بأسلوب البلاط التقليدى، أى فى موقع "مواجه" بالمعنى الصحيح — ولكن الخادم تتخذ فيها موقفا غير متكلف على الإطلاق، مأخوذ من منظور جانبى، مع التخلى جزئيا عن تماثلية المواجهة. ففى عمل كهذا يظهر بوضوح تام أن الأسلوب يتباين تبعا لطبيعة الموضوع ذاته فحسب، فأفراد الطبقات الدنيا يصورون فى كثير من الأحيان بالأسلوب العامى المطابق للطبيعة. وأساس التمييز بين الأسلوبين ليس الوعى الطبقى لدى الفنان، الذى كان على أية حال عاجزا كل العجز عن التعبير عن وعيه الطبقى حتى لو كان لديه أى وعى كهذا، وليس الوعى الطبقى لدى الجمهور، الذى كان لا يزال واقعًا كل الوقوع تحت سيطرة البلاط وطبقة النبلاء والكهنوت وسحرها، بل أن الأساس الوحيد لتحديد الأسلوب المستخدم كان، كما قلنا من قبل، هو طبيعة الموضوع. فمناظر العمل البسيطة التى تصور الصناع والخدم والعبيد وهم يقومون بأعمالهم اليومية، والتى تكون جزءا من طقوس المدافن عند الطبقة الأرستقراطية، تلتزم بدقة حدود الأسلوب المطابق للطبيعة،

غير الرسمي، المتحرر، على حين أن تماثيل الآلهة، مهما كانت متواضعة، يطبق عليها أسلوب الفن الملوكي الرسمي. والحق أننا نصادف مرارا طوال تاريخ الفن والأدب، هذا التمايز الأسلوبي تبعًا للموضوع. مثال ذلك أن طريقة شيكسبير المزدوجة في تصوير الشخصيات، حين يجعل الخدم والمهرجين يتكلمون نثرًا عاديا عاميا، على حين أن أبطاله ونبلاءه ينطقون شعرا فنيا محكم النظم – هذه الطريقة تناظر هذا التباين في الأسلوب تبعا للموضوع عند المصريين القدماء. ذلك لأن شخصيات شكسبير لا تتحدث اللغات المختلفة للطبقات المتباينة كما توجد في الواقع، مثل شخصيات الدراما الحديثة، التي ترسم كلها بطريقة مطابقة للواقع، سواء أكانت من مرتبة عليا أم دنيا، بل أن أفراد الطبقة الحاكمة يصورون بطريقة منمقة، ويعبرون عن أنفسهم بلغة لا وجود لها في الحياة الواقعية، على حين أن ممثلي عامة الناس يوصفون بطريقة واقعية، ويتحدثون بلهجة الشارع، والخان، والورشة.

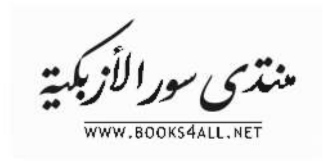
ويعتقد باحث آخر أن مراعاة مبدأ "المواجهة" أو الخروج عنه لا يتوقف على كون الشخصيات التي تصور تنتمي إلى الأوساط الأرستقراطية أو إلى عامة الشعب، بل يتوقف على كونها تظهر في حالة فعل أو في حالة سكون[1]. ولكن، حتى لو كانت هذه الملاحظة صحيحة إلى حد ما، فمن الواجب ألا ننسى أن الملوك والنبلاء يصورون عادة في موقف سكون وهدوء ووقور، على حين أن العامة يصورون في كل الأحوال تقريبًا وهم يتحركون لأداء أعمالهم اليومية. غير أن ممثلي الطبقة الحاكمة يحتفظون بأشكال المواجهة حتى لو كانوا يبدون قائمين بفعل ما، كما في حالة الحرب أو مناظر الصيد – وفي هذا تفنيد للنظرية.

وللرأي القائل بوجود فن أقليمي أو ريفي إلى جانب فن العواصم، مبررات أقوى بكثير من الرأي القائل بوجود فن شعبي إلى جانب فن البلاط. فالأعمال الفنية الهامة تظهر مرارا وتكرارا في البلاط الملكي أو في المناطق المجاورة للقصر، بل إن استمرار التقدم جعل ظهورها يقتصر على هذه المواضع – في ممفيس أولاً، ثم في طيبة، وأخيرًا في تل العمارنة. أما الأقاليم البعيدة عن العاصمة وعن المعابد الكبرى،

---

[1] H. Schaefer, Op. cit., P. 62 .

فإن مما يجرى فيها أقل أهمية نسبيًا، وهو يسير ببطء وبمجهود، متخلفًا عن التطور العام[1]. فهو يمثل ثقافة لم تظهر إلا لأنها من سقط متاع الطبقة العليا، لا ثقافة انبثقت من أعماق الحياة الشعبية. هذا الفن الإقليمى، الذى لا يمكن بحال أن يعد استمرارًا لفن الفلاحين القديم، يستهدف بدوره الأرستقراطية المالكة للأرض، ويدين بوجوده ذاته لانفصال طبقة النبلاء الإقطاعيين عن البلاط، وهى عملية ظلت تحدث منذ الأسرة السادسة. وإذن فطبقة النبلاء الإقليمية الجديدة، بثقافتها المحلية المختلفة وفنها الإقليمى المستعار، قد تكونت من تلك العناصر التى انشقت على العاصمة وانفصلت عنها.



(1) Roeder, loc. Cit., P. 168 – Cf. H. Schaefer, Op. cit., P. 60 .

الفصل الخامس

بلاد ما بين النهرين

إن المشكلة الحقيقية للفن في بلاد ما بين النهرين تنحصر في أنه، على الرغم من أن الاقتصاد فيها كان مبنيًا أساسًا على التجارة والصناعة، وعلى المالية والائتمان، فقد كان للفن طابع أشد صرامة في نظامه من الفن المصرى، وأقل منه دينامية وقابلية للتغير، مع أن جذور الزراعة والاقتصاد الطبيعى كانت متأصلة في مصر بمزيد من العمق. ففي استطاعتنا أن نستدل من قانون حمورابى، الذى يرجع تاريخه إلى الألف الثالثة قبل الميلاد، على أن التجارة والحرف اليدوية ومسك الدفاتر والائتمان كانت قد بلغت درجة عالية من التقدم في بابل حتى في ذلك الحين، وأنه كانت تجرى معاملات مصرفية معقدة نسبيًا، كالمدفوعات لطرف ثالث، والتسوية المتبادلة للحسابات[1]. وكانت التجارة والمالية أعظم تقدمًا مما كانت فى مصر بكثير، بحيث كان من الممكن أن يطلق على أهل بابل — ببساطة — اسم "رجال الأعمال"[2]، على عكس المصريين. ففى الفن البابلى كان التنظيم الشكلى الصارم يرتبط باقتصاد أشد مرونة وأقرب إلى الطابع الحضرى. وفي هذا الارتباط تفنيد لتلك النظرية السوسيولوجية التى هى عادة صحيحة فى غير ذلك من الميادين — وأعنى بها النظرية القائلة أن الأسلوب الهندسى الدقيق يرتبط بالبيئة الزراعة المتمسكة بالتقاليد، على حين أن الطريقة المطابقة للطبيعة ترتبط باقتصاد حضرى أكثر دينامية. ومن الجائز أن أنواع الحكم المطلق الأشد صرامة، والروح الدينية الأشد تزمتًا فى بابل، قد عاقت التأثير التحررى لحياة المدينة — هذا إذا لم يكن اقتصار الفن على البلاط والمعبد هنا، وعدم وجود أى جانب آخر يمكن أن يكون له أى تأثير فى ممارسة الفن فيما عدا الحاكم والكهنة، قد خنق جميع الاتجاهات ذات النزعة

---

[1] O. Neurath : Antike Wirtschaftsgesch., 1926, 3rd edit., PP. 12 – 13 .

[2] Walter Otto : Kulturgesch. Des Altertums .

الفردية والمطابقة للطبيعة فى مهدها. بل أن فن الفلاحين وأنواع الفنون الثانوية الأكثر شعبية كان لها فى بلاد ما بين النهرين دور أقل مما كان لها فى البلاد المتمدينة الأخرى بالشرق القديم[1]. كما أن النشاط الفنى كان هنا أبعد عن الطابع الشخصى مما كان فى مصر مثلاً. فنحن لا نكاد نعرف أى اسم من أسماء الفنانين فى بابل، كما أن تاريخ الفن البابلى ينقسم تبعا لعهود الملوك فحسب[2]. ولم يكن هناك تمييز، لا فى المصطلح ولا فى الممارسة الفعلية، بين الفن والصنعة، بل أن قانون حمورابى يذكر أسمى المعمارى والمثال إلى جانب الحداد وصانع الأحذية.

ولقد كانت النزعة العقلانية التجريدية تمارس فى الفن البابلى والآشورى على نطاق أوسع مما كانت تمارس عليه فى الفن المصرى. فلم يكن الأمر يقتصر على "عرض الهيئة البشرية" عن طريق الالتزام الدقيق لمبدأ المواجهة، بحيث تدار الرأس لإظهار المنظر الجانبى، بل أن الأجزاء المميزة للوجه، وهى الأنف والعين، تكبر إلى حد بعيد، على حين أن السمات الأقل أهمية، كالجبهة والذقن، تصغر جدا[3]. وأوضح مظهر لمبدأ المواجهة، المضاد للنزعة المطابقة للطبيعة، هو مجموعة الأعمال المسماة "بحراس الأبواب" وهى أسود وخنازير مجنحة، فى النحت المعمارى الآشورى. والحق أننا لا نكاد نجد فى الفن المصرى أى فرع طبقت فيه النظرة التصميمية الخالصة، التى تتخلى عن كل نزعة إيهامية illusionism تطبيقاً صارمًا، مثلما نجد فى تلك الأشكال التى لها أربعة أرجل متحركة من منظرها الجانبى، ورجلان ثابتتان من منظرها الأمامى، فيكون المجموع خمسة أرجل تمثل فى واقع الأمر مزيجا من حيوانين. ولقد كانت المخالفة الملموسة للقانون الطبيعى راجعة فى هذه الحالة إلى دوافع عقلية خالصة، فمن الواضح أن خالق هذا النوع من العمل الفنى كان يريد أن يوصل إلى المشاهد من جميع الجوانب صورة للموضوع تتميز بأنها تامة، مكتفية بذاتها، وكاملة من الناحية الشكلية.

---

(1) Eckhard Unger : "Vorderasiatische Kunst". In Max Ebert's "Reullexion der Vorgeschichte", VII, 1926, P. 111.

(2) Bruno Meissner : Babylonien und Assyrien, I, P. 214 .

(3) Ibid. P. 316 .

وقد مر الفن الأشورى بمرحلة تشبه التطور نحو النزعة المطابقة للطبيعة في عهد متأخر جدًا، لم يسبق القرنين الثامن والسابع ق. م. بالتأكيد. فالنحت البارز الذى يصور المعركة والصيد في آشور – باني – بال Ashur bani bal يتميز بالروح الطبيعية والحيوية المثيرة، وذلك فيما يتعلق بالحيوانات المصورة على الأقل، ولكن الأشكال البشرية تظل تصور بنفس الطريقة الصارمة، وتبدو فى نفس الرداء الجامد، الموشى، العتيق، وبنفس الشعر والذقن التى كانت عليها الأشكال البشرية منذ ألفى عام. وهذه حالة مماثلة لثنائية الأسلوب في مصر فى عصر اخناتون، وهى تدل على وجود نفس الفارق الذى لوحظ منذ العصر الحجرى القديم بين معالجة أشكال البشر وأشكال الحيوانات، وهو الفارق الذى يمكن ملاحظته مرارا فى تاريخ الفن. فقد صور العصر الحجرى القديم الحيوانات بصورة أقرب إلى الطبيعة مما صور الإنسان. لأن كل شيء فى ذلك العالم كان يدور حول الحيوان. أما العصور اللاحقة فكثيرًا ما كانت تفعل نفس الشيء لأنها لم تكن تعد الحيوان جديرًا بالعرض الذى يعتمد على عنصر التصميم.

الفصل السادس

كريت

يواجه الباحث في علم الاجتماع أصعب المشكلات التي تعترضه في ميدان الفن الشرقي القديم بأسره عند بحثه للفن الكريتي. ذلك لأن هذا الفن لا يحتل فقط مكانة خاصة به إلى جانب الفن المصرى وفن بلاد ما بين النهرين، بل إنه يمثل أيضًا حالة خاصة في كل التطور الذى امتد منذ نهاية العصر الحجرى القديم حتى بداية العصر الكلاسيكي في اليونان. ففي كل هذه الفترة الطويلة التي سادها الفن الهندسي التجريدى، وفي هذا العالم المتمسك بالتقاليد الصارمة والأشكال الجامدة، يتمثل الفن الكريتي لنا في صورة بهيجة طليقة عامرة بالحياة، على الرغم من أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية لم تكن تختلف هنا عنها في أى مكان آخر من العالم المحيط بها. فهنا أيضًا يسيطر على مقاليد الأمور حكام طغاة وملاك إقطاعيون: وهنا أيضًا تخضع الثقافة كلها لراية النظام الاجتماعي الأرستقراطي، تماما كما كانت الحال في مصر وبلاد ما بين النهرين — ومع ذلك فما أعظم الفارق في المفهوم الكامل للفن! وما أعظم تحرر الحياة الفنية بالقياس إلى النزعة التقليدية الطاغية في بقية أرجاء العالم الشرقي القديم! فكيف يمكن تفسير هذا الفارق؟ هناك عدة تفسيرات ممكنة، ولكن ليس ثمة تفسير واحد كامل مقنع، والسبب الأول لذلك، دون شك، هو أنه لم يتسن بعد حل رموز الكتابة الكريتية القديمة[*]. وربما كان الفارق راجعا إلى أن الدين والعبادة الدينية كانت تقوم في الحياة العامة في كريت بدور أقل. فلم يعثر هناك على أية أبنية للمعابد أو أية تماثيل تذكارية لأى نوع من الآلهة، أما الأصنام الصغيرة والرموز العقيدية التي عثر عليها، فتوحي بأن

---

[*] عثر في كريت على مدونة أطلق عليها العلماء اسم Minoan B وحلت رموزها في عام ١٩٥٦، أى بعد تاريخ تأليف هذا الكتاب. انظر كتاب M. Ventris and J. Chadwick بعنوان:

Documents is Mycenaean Greek (1956)

(المترجم)

تـأثير الديـن كان أقل عمقا وشمولاً مما كان في بقية أرجاء الشرق القديم. غير أن من الأسـباب الأخرى التي يمكن بها أن نفسر – جزئيا – تحرر الفن الكريتي، الدور ذا الأهمـية الفائقـة الـذى كانـت تقـوم بـه حـياة المديـنة والتجارة في اقتصاد الجزيرة. صـحيح أنـنا نجد الاهتمام بالمسائل التجارية في بابل بدورها، دون أن يكون لـه أى تأثير ملحوظ في عالم الفن، غير أن من الجائز أن حياة المدينة لم تبلغ قط من التطور والأهمـية مـا بلغـته فـى كريت. فقد كانت هناك مجتمعات حضرية من أنواع شديدة التـباين، فـإلى جانـب العاصـمة ومقـر الـبلاط، وهمـا مديـنـتا كنوسـوس Cnosaus وفايستوس Phaestus، كانت هناك مدن صناعية خالصة، مثل جويرنيا Guernia وبلـدان صـغيرة مشـهورة بأسـواقها، مـثل برايسـوس Praoesus[1]. غـير أن الطابع الخـاص للفن الكريتي ينبغي أن يرد أولاً وقبل كل شيء إلى ظاهرة نجدها في المنطقة الإيجـية (التى تنتمى إليها كريت) ولا نجدها فى أية منطقة أخرى، هى أن التجارة – والـتجارة الخارجـية قـبل كـل شـيء – كانـت مركـزة في أيدى الطبقة الحاكمة. وهكـذا كـان فـى استطاعة الروح غير المستقرة للتاجر، التواقة إلى التجديد ، أن تشق طريقها دون أن تصادفها عقبات كتلك التي صادفتها في مصر أو في بابل.

وبطبـيعة الحـال فقد ظل هذا الفن ذاته فن بلاط وأرستقراطية. فهو يعبر عن اسـتمتاع طـبقة مـن الأوتوقراطـيين والطـبقة العلـيا الصـغيرة بالحـياة، وانغماسها في الـترف . وبـالفعل تشـهد الآثار التى بقيت لنا بأن أساليب الحياة كانت مترفة، كما تشـهد بأمجـاد الأسـرة المالكـة، وبـروعة القصـور الريفية وثراء المدن وانتشار الإقطاع الضـخم، وتشهد من جهة أخرى ببؤس الجماهير المريضة في الريف المستعبد. فهذا الفـن كـان مصـطبغا بطـابع القصـور كل الاصطباغ، شأنه شأن الفن في مصر وبابل، ومـع ذلك يزداد فيه ظهور عنصر "الروكوكو"، أى الاستمتاع بما هو راق ومسل، وبما هـو أنـيق، رشـيق . ولقـد كـان "هورنـز Hoernes" عـلى حـق عـندما أكـد سمـات الفروسية التي تتمثل في الثقافة "المينوية Minoan"[*]، وذلك إذ نبه إلى الدور الذى

---

[1] G. Glotz : La Civilisation Egéenne, 1923, PP. 162 – 4 .

[*] أى الكريتية ، نسبة الملك مينوس Minos "، وهو شخصية أسطورية تدور حولها أقدم أساطير جزيرة كريت. (المترجم).

كانت تقوم به مواكب الأعياد ومسرحيات الاحتفالات والمصارعات والمسابقات العامة، وكذلك النساء وأساليبهن الخليعة، في الحياة الكريتية[1]. وبطبيعة الحال فإن هذا الأسلوب الملوكي الفروسي ييسر ظهور أساليب للحياة أقل جمودًا وأكثر تلقائية ومرونة، على خلاف أسلوب الحياة الجامد، الذي كان يتبعه كبار ملاك الأراضي الجشعون في العصور الأقدم عهدا – وهي عملية عادت إلى الظهور مرة أخرى في العصور الوسطى – كما أنه يؤدي إلى إنتاج فن يتمشى مع أنماط الحياة الجديدة هذه، هو فن أقرب إلى النزعة الفردية، وأكثر تحررا من حيث الأسلوب، يعبر عن استمتاع أكثر انطلاقًا بالطبيعة.

غير أن هناك تفسيرًا آخر يرى أن الفن الكريتي ليس أقرب إلى النزعة الطبيعية من الفن المصري مثلاً. فإذا كان يبدو أقرب إلى الطبيعة، فإن سبب ذلك، على الأرجح، ليس الوسائل الأسلوبية المستخدمة، بقدر ما هو الاختيار الجريء للموضوع والتخلي عن تلك الموضوعات الرسمية الجادة، والميل الشديد إلى الموضوعات الدنيوية والملحمية، اليومية والدينامية[2]. على أن "الترتيب العشوائي" لعناصر الموضوع، الذي يذكر في نفس السياق على أنه صفة أساسية للأسلوب الكريتي، يدل على أن المسألة ليست مسألة اختيار للموضوع فحسب. ذلك لأن هذا "الترتيب العشوائي"، وهذا التكوين التصويري الأكثر تحررا ومرونة، إنما هو تعبير عن حرية ابتكار قد يكون أفضل وصف لها هو أنها "أوروبية"، في مقابل القيود الشرقية المفروضة على الفن المصري والبابلي، كما أنه تعبير عن نظرة إلى الفن تفضل تراكم المادة الموضوعية وامتلاءها، على عكس مبدأ التركيز والتفاوت[3]. والواقع أن الميل إلى التجميع البحت يتغلغل في الفن الكريتي إلى حد أننا نجد فيه دائمًا وفرة هائلة من الموضوعات المبعثرة، لا في الأعمال التي تصور مناظر طبيعية فحسب، بل أيضًا في

---

(1) H. Hoernes – O. Menghin : Urgesch. Der bildenden Kunst, 1925, P. 391 .

(2) يرى كورتيوس L. Curtius في الفن الكريتي "أول تجل لروح أوروبية جديدة .. تتصف بمرونة مشبوبة تميزها إلى أبعد حد ممكن عن الفن الشرقي". انظر :
Die entike Kunst, II, 9. 56 .

(3) G. Rosenwaldt : Die Kunst der Antike , 1927, PP. 14 – 5 .

الرسوم التى تزين الأوانى، بدلاً من الزخارف المرتبة هندسيًا[1]. وتزداد أهمية هذا التحرر من كل قهر شكلى إذا أدركنا أن الكريتيين، كما نعلم، كانت لهم معرفة وثيقة بنواتج الفن المصرى، ومن ثم فإنهم إذا كانوا قد تخلوا عن الطابع الضخم، الوقور ، الصارم، لهذا الفن، فذلك دليل على أن ذوقهم وأهدافهم الفنية لم تكن تتفق مع النزعة المصرية إلى التعظيم والتفخيم .

ومع ذلك فقد كان للفن الكريتى بدوره تقاليده المضادة للنزعة المطابقة للطبيعة، وصيغه المجردة: فهو يكاد يتجاهل المنظور دائمًا، وهو يفتقر كل الافتقار إلى الظل، كما أن التلوين يقتصر فى معظم الأحيان على الألوان المحلية، فضلاً عن أن أشكال الهيئة البشرية هى دائمًا أشد إيغالاً فى اتجاه التصميم من أشكال الحيوانات. ومع ذلك فإن العلاقة بين العناصر المتمشية مع النزعة المطابقة للطبيعة والنزعة المضادة لها لا تتحدد مقدما منذ البداية، وإنما هى تتغير مع التطور التاريخى للفن[2]. ذلك لأن الفن الكريتى يحاول دائمًا الاحتفاظ بقربه من الطبيعة، فينتقل من النزعة الشكلية الهندسية التى ربما كان لا يزال فيها واقعًا تحت تأثير اتجاهات العصر الحجرى الجديد، ويتخذ وجهة طبيعة متطرفة تعود به إلى أسلوب آرخى (archaistic) أكاديمى إلى حد ما. ولم تكتشف كريت أسلوبها الأصيل فى النزعة المطابقة للطبيعة إلا فى أواسط الألف الثانية قبل الميلاد، عند نهاية العصر "المينوى Minoan" الوسيط، حين بلغت ذروة التطور فى ميدان الفن. وبعد ذلك فقد الفن الكريتى فى النصف الثانى من هذه الألف الثانية قدرا كبيرا من نضرته وطبيعيته، وازدادت جمودا وتجريدا. ويتجه الباحثون الميالون إلى التفسير العنصرى للظواهر التاريخية إلى القول بأن هذه الصبغة الهندسية راجعة إلى تأثير القبائل الهلينية التى غزت الإقليم الإغريقى من الشمال – أى نفس الشعب الذى كان سببا فى ظهور الأسلوب الهندسى فى اليونان نفسها فيما بعد[3]. غير أن هناك آخرين

---

[1] Cf. G. Karo : Die Schachtgraeber von Mykenai, 1930, P. 288 – G.A.S. Snijder: Kretische Kunst, 1936, PP. 47, 119 .

[2] Cf. D.G. Hogarth : The Twilight of History, 1926, P. 8 .

[3] Hoernes – Menglin, Op. cit., PP. 378, 382 – C. Schuchhardt. Alteuropa, 1926, P. 228.

يـرون أنه لا حاجة إلى مثل هذا التفسير الشعوبى، ويرجعون هذا التغير فى الأسلوب إلى التطور التاريخى للصورة أو القالب[1].

إنـه لمن الشائع أن ينبه الباحثون إلى "الطابع الحديث" للفن الكريتى، على أسـاس أنـه هـو الصفة الخاصة المميزة لهذا الفن بالقياس إلى الفن المصرى أو الفن فى بـلاد مـا بين النهرين، غير أن هذه فى الواقع هى أكثر سماته إثارة للمشكلات. ذلك لأن ذوق الكريتـيين لم يكـن، عـلى أصـالتهم وبراعـتهم الفائقـة، رفـيعًا ولا مسـتقرًا. فوسـائلهم الفنية كانـت أبسط وأوضح من أن تخلف وراءها انطباعا عميقًا دائمًا. وإن صـورهم عـلى الجدران لتذكرنا، بألوانها المائية ورسـومها المباشرة، بالرسوم الزخرفية الـتى تـزين بواخـرنا الفاخـرة وحمامـات السباحة الحديثة[2]. فكريت لم تكن ملهمة للفـن "العصـرى" modernist فحسـب، بل إنها قد استبقت نواحى معينة من الفن الصـناعى الحديـث. والأرجـح أن "الـنزعة العصـرية" عـند الكريتـيين كانت مرتبطة بطريقـتهم الخاصـة فى ممارسة الفن وكأنهم ينتجونه فى مصانع، وبإنتاجهم الضخم لسـوق هائلـة للتصـدير. ومـن جهـة أخـرى فـإن اليونانيين قد تجنبوا خطر التوحيد الـنمطى، عـلى الرغم من أن التصنيع عندهم كان متقدما بنفس المقدار — ولكن كل ما يثبـته ذلـك هـو أنـه لا يـتعين أبـدًا، فـى تـاريخ الفـن، أن تؤدى نفس الأسباب إلى إحـداث نفـس النـتائج، أو أن الأسباب ربما كانت أكثر عددًا من أن يتسنى للتحليل العلمى وصفها بطريقة جامعة مانعة.

---

[1] G. Rodenwaldt : "Nordischer Einfluss in Mykenischen?" Jahrbuch des Deutschen Archaeolog. Instit. Beiblatt, XXXV, 1920, P. 13 .

[2] انظر، فى موضوع الذوق الكريتى وكونه مشكوكا فيه :

G. Glotz, Op. cit., P. 254 .
A. R. Burn : Minoans , Philistines and Greeks, 1930, P. 24.

الباب الثالث

اليونان وروما

الفصل الأول
العصر البطولى
والعصر الهوميرى

إن الملاحم الهوميرية هى أقدم أشعار بقيت لدينا من العصر اليونانى، ولكنها ليست قطعًا أقدم الأشعار التى كانت لدى اليونانيين. ذلك لأن تركيبها كان شديد التعقيد، بحيث يمكن الإشارة إلى متناقضات فى مضمونها، ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل إن أسطورة هوميروس ذاته تنطوى على سمات كثيرة لا تتسق مع الصورة التى ينبغى أن نستنتجها من روح هذه الأشعار، بما كانت تتسم به من روح نفاذة متشككة، بل روح هوائية متقلبة. والواقع أن معظم عناصر الصورة التقليدية للمنشد الضرير العجوز الذى ينتمى إلى جزيرة خيوس Chios، تتألف من ذكريات ترجع إلى العهد الذى كان فيه الشاعر شخصًا ملهمًا Vates – أعنى عرافًا، له نوع من القداسة يتلقى الوحى من الآلهة. ولم تكن صفة العمى فيه إلا العلامة الخارجية للنور الداخلى الذى يملأ كيانه ويتيح له أن يرى أشياء لا يراها الآخرون. فهذه العاهة الجسيمة - شأنها شأن العرج عند الصائغ الإلهى هفايستوس – تعبر عن فكرة ثانية كانت شائعة فى العصور البدائية : هى أن صانع الأشعار والزخارف، وغيرها من منتجات الصنعة اليدوية، لا يمكن أن يأتى إلا من بين صفوف أولئك الذين لا يصلحون للحرب والغزو ولكن، إذا استثنينا هذه الصفة، فإن "هوميروس" الأسطورى يكاد يكون مثلا كاملا للشاعر الأسطورى الذى كان لا يزال ذا طبيعة شبه إلهية، والذى كان نبيا وصانع معجزات. وإنا لنجد أوضح تعبير عن هذه الفكرة عند "أورفيوس"، المغنى القديم العهد، الذى استمد قيثارته من أبولو، وتعلم فن الأغنية من ربة الفن (الموزى Muse) ذاتها. فقد كان فى استطاعته أن يحرك بموسيقاه الناس والحيوان، بل أن يحرك الصخر أيضًا، ويستعيد يوريديسى Euridice من بين براثن الموت. أما "هوميروس" فلم يعد فى استطاعته أن يفخر بمثل هذه القوى

السحرية، ولكنه كان لا يزال يحتفظ بسمات العراف الملهم، وظل يشعر بوجود رباط غامض مقدس يجمع بينه وبين الربة (الموزى) التى يستعين بها فى ثقة تامة.

ونستطيع أن نكون على يقين من أن الشعر الإغريقى فى أول عهوده، شأنه شأن الشعر فى كل الشعوب الأخرى فى مرحلتها البدائية، كان يتألف من صيغ سحرية، وأقوال تنبؤية، وصلوات وتعاويذ، وأناشيد للحرب وللعمل. وهناك صفة مشتركة بين هذه الأنماط جميعا: فمن الممكن تسميتها بالشعر الشعائرى للجماهير. فلم يطرأ أبدا على بال صانعى التعاويذ والأبيات الشعرية التنبؤية، والمرثيات وأناشيد الحرب، أن يخلقوا أى شيء فردى، بل إن شعرهم كان فى أساسه مجهول النسبة، وكان موجها إلى الجماعة بأسرها، يعبر عن أفكار ومشاعر يشترك فيها الجميع. وفى مجال الفنون البصرية نجد على المستوى المناظر لهذا الشعرالشعائرى اللاشخصى، الأصنام والأحجار وجذوع الأشجار، التى كان اليونانيون يقدسونها فى معابدهم منذ أقدام العصور، والتى لا يكاد يكون من الممكن تسميتها بأعمال فى النحت، إذ أن مظاهر الهيئة البشرية فيها ضئيلة إلى أبعد حد. ولقد كانت هذه بدورها، شأنها شأن أقدم التعاويذ والأناشيد، فنا جماعيًا بدائيًا، أعنى تعبيرا فنيًا ساذجًا خشنًا عن مجتمع لا يكاد يعرف أى تمايز طبقى. ولسنا ندرى شيئًا عن المركز الاجتماعى لصانعى هذه الأعمال، أو عن الدور الذى كانوا يقومون به فى حياة الجماعة، أو السمعة التى كانوا يتمتعون بها بين معاصريهم، ولكن الأرجح أنهم كانوا يلقون تقديرًا أقل مما كان يلقاه الفنانون السحرة فى العصر الحجرى القديم، أو المنشدون الكهنة فى العصر الحجرى الجديد. ولنلاحظ أن النحاتين بدورهم كان لهم أسلافهم الأسطوريون: إذ تروى الأساطير أن دايدالوس Daedalus كان يستطيع أن يبعث الحياة فى الخشب ويجعل الحركة تدب فى الحجر، ولم تكن الأجنحة التى صنعها لنفسه ولابنه تبدو فى نظر راوية الأسطورة أكثر إعجازًا من قدرته على نحت الأشكال وتصميم المتاهات. ولم يكن دايدلوس هو الفنان الساحرالوحيد، ولكن من الجائز أنه كان آخر الفنانين السحرة المهمين، إذ يبدو أن فكرة أجنحة ايكاروس وسقوطه فى البحر ترمز إلى نهاية عهد السحر.

وبحلول بداية العصر البطولى، طرأ تغير تام على الوظيفة الاجتماعية للشعر والمركز الاجتماعي للشاعر. ذلك لأن الطبقة العليا ذات النزعة الحربية أصبحت تنظر إلى الحياة بطريقة دنيوية فردية، فأضفى ذلك على الشعر مضمونًا جديدًا، وجعل للشاعر مهام جديدة. فهو قد تخلى الآن عن نسبته المجهولة (anonymity) وعن انعزاله الكهنوتي، كما فقد الشعر طابعه الشعائرى الجماعي. ذلك لأن ملوك الإمارات الآخية chaean - (*) ونبلاءها فى القرن الثاني عشر ق. م.، أى "الأبطال" الذين سمى العصر باسمهم، كانوا لصوصًا وقراصنة — وكانوا يفخرون بأن يطلقوا على أنفسهم اسم "نهابى المدن" — وكانت أغانيهم دنيوية فاجرة. وليست قصة طروادة، التى هى قمة شهرتهم، سوى تمجيد شعرى للسلب والقرصنة. ولقد كانت روحهم الخارجة على القانون، والتى تهزأ بالمقدسات، وليدة حالة الحرب التى وجدوا أنفسهم فيها، وسلسلة الانتصارات التى حققوها، والتغيرات المفاجئة للمستوى الحضارى، التى مروا بها. ولما كانوا قد انتصروا على شعب أكثر منهم تمدينًا، واستغلوا حضارة أكثر تقدمًا بكثير من حضارتهم، فقد تحللوا من الروابط التى تربطهم بعقيدة أجدادهم، واحتقروا في الوقت ذاته الأوامر والنواهي الدينية للشعب المغلوب، لا لشيء إلا لكونه مغلوبًا[1]. وهكذا أصبحت حياة هؤلاء المحاربين غير المستقرين حياة تسودها النزعة الفردية الفوضوية، التى تعلى من ذاتها فوق كل تراث وكل قانون. فكل شيء في نظرهم غنيمة ينبغى نيلها بحد السيف، وهدف للمغامرات الشخصية، ما دام كل شيء فى دنياهم يتوقف على القوة الشخصية والشجاعة والمهارة وسعة الحيلة .

ويتسم هذا العصر، من وجهة نظر علم الاجتماع، بالانتقال الحاسم من التنظيم العشائرى البدائي إلى نظام اجتماعي يقوم على الملكية الإقطاعية التى تعتمد على الولاء الشخصي للأتباع نحو سيدهم. ولم يكن هذا النظام يعتمد على صلات القرابة، بل كان في واقع الأمر يسير في اتجاه مضاد لها، وكان يتجاوز، من حيث

(*) يطلق هذا الاسم على الشعب اليوناني القديم بأسره، أو على جزء منه يسكن شمال البلوبنيز. (المترجم)

[1] H.M. Chadwick : The Heroic Age, 1912, PP. 450 ff. – A.R. Burn : The World of Hesiod, 1936, PP. 8 ff.

المبدأ، نطاق واجبات المرء لذوى قرباه. فالأخلاق الاجتماعية للإقطاع ترفض تضامن الدم والجنس، بل تصبح الروابط الأخلاقية فردية عقلية[1]. ويظهر التفكك التدريجي للوحدة القبلية بصورة جلية فى الصراع بين الأقارب، الذى يبدو أنه يزداد شيوعًا كلما تقدم العصر البطولى. وأخذت تظهر بالتدريج مظاهر أخرى للولاء، كولاء الأتباع لسيدهم، والرعايا لملكهم، والمواطنين لدولتهم، وأصبحت مظاهر الولاء هذه، آخر الأمر، أقوى من أواصر القربى. وقد ظلت هذه العملية مستمرة طوال عدة قرون، ولم تنته إلا بانتصار الديمقراطية، وإن كانت قد تخللتها بضعة نظم أرستقراطية مبنية على التضامن العائلى. وظلت التراجيديا الكلاسيكية تحفل بمظاهر الصراع بين دولة العشيرة ودولة الشعب. فمسرحية "أنتيجونى" لسوفوكليس تدور حول نفس مشكلة الولاء التى تدور حولها الإلياذة. أما فى العصر البطولى فلم ترتفع هذه المشكلة إلى مستوى الصراع التراجيدى، إذ أنها لم تكن ترتبط بأية أزمة فى النظام السائد فى المجتمع. وكل ما نراه هو إعادة تقويم للمعايير الأخلاقية، والانتصار النهائى للنزعة الفردية الصارمة، التى كان معيارها الصحيح الأوحد هو قانون الشرف كما يعرفه محترفو السلب والنهب.

وترتب على ذلك أن الشعر فى العصر البطولى لم يعد شعرًا شعبيًا للجماهير. فنحن لا نجد فيه أغانى ولا أناشيد للجماعات، وإنما نجد فيه أغنيات فردية عن مصير الأفراد. ولم تعد مهمة الشعر هى استنفار الناس للقتال، وإنما أصبحت هى الترويح عن الأبطال بعد انتهاء المعركة. فكان على الشاعر أن ينشد فيهم المدائح، وأن ينوه بأسمائهم، وينشر أمجادهم ويخلد ذكراها. والواقع أن الأنشودة البطولية إنما يرجع أصلها إلى تعطش النبلاء ذوى النزعة الحربية إلى المجد، وكانت مهمتها الرئيسية هى إرضاء هذا التعطش — أما أية مزايا أخرى فتعد ذات أهمية ثانوية فى نظر المستمعين. وينبغى أن نعترف بأن كل فن قديم كان، إلى حد ما، استجابة لرغبة فى الشهرة، ولرغبة البعض فى أن يذيع صيته بين معاصريه وبين الأجيال

[1] H.M. Chadwick : Op. cit., PP. 347 – 8, 365 – George Thomson : Aescylus and Athens , 1941, P. 62 .

التالية لـه[1]. وأن قصة هيروستراتوس Herostratus، الذى أشعل النار في معبد ديانا في افسوس لكي يخلد اسمه، لتنبهنا إلى مدى استمرار قوة هذه الرغبة في الشهرة، حتى في عصور متأخرة، على الرغم من أن هذه الرغبة لم تكن في هذه العصور خلاقة بقدر ما كانت في العصر البطولي. فشعراء الأغاني البطولية كانوا مانحي المجد والشهرة، وهذا أساس وجودهم ومصدر إلهامهم. ولم تعد موضوعات شعرهم هي الأماني والآمال، أو الطقوس السحرية أو شمائر النزعة الحيوية، وإنما أصبحت أقاصيص المعارك الناجحة والحرب الدامية. وباختفاء الوظيفة الشمائرية للشعر، فقد طابعه الغنائي وأصبح شعرا ملحميًا. وبهذه الروح كان هو مصدر أقدم شعر أوروبي نعرفه، يتسم بالطابع الدنيوى، ويستقل عن الدين. والواقع أن الأصل الذى نشأت فيه هذه الأشعار إنما كان نوعا من التقرير الحربي، والتسجيل الزمني لكيفية سير الحرب. والأرجح أنها كانت تقتصر في البداية على "آخر أخبار" الحملات العسكرية والغارات الظافرة للقبيلة. ومن هنا قال هوميروس "أن أحدث الأغنيات هي التي تقابل بأعلى تصفيق" (الأوديسية، ١ ، ٣٥١ — ٢). وهو يجعل ديمودوكوس Demodokos وفيميوس Phemios ينشدان آخر أحداث اليوم. غير أن منشديه لم يعودوا مجرد مسجلين للحوادث، إذ أن التقرير الحربي قد أصبح في هذه الأثناء مزيجا من التاريخ والسيرة الملحمية، واتخذ أسلوب الأقصوصة الشعرية (البالاد ballad)، بحيث مزج عناصر درامية وغنائية مع شعر الملاحم. ولاشك أن الأمر كان كذلك حتى في الأناشيد البطولية التي تبنى منها أشعار الملاحم، وإن كان العنصر الملحمي هو العنصر المميز في هذه الأناشيد.

ولا يقتصر النشيد البطولي على رواية أفعال شخص معين، بل أن الذى يلقيه هو أيضًا شخص معين، لا جماعة أو كورس[2]. وأغلب الظن أن المحاربين والأبطال أنفسهم هم الذين كانوا يؤلفونه وينشدونه في الأصل، أى أن جمهور المستمعين ، وكذلك المؤلف، كانوا جميعًا ينتمون إلى الطبقة العليا، وكانوا هواة من

---

[1] يقول هرقليطس : "هناك شيء واحد يؤثره الأفضلون على كل ما عداه : وهو الشهرة الخالدة على الأمور العابرة". الفقرة ٢٩ في كتاب ديلز :
H. Diels : Die Fragmente der Vorsokratiker, I, 1934, 5th edit., P. 157 .

[2] وبهذه المناسبة فلم يكن الكورس هو الذى يؤدى جميع أنواع الشعر، حتى في عصور ما قبل التاريخ .

النبلاء، وفى بعض الأحيان من الأمراء. ولا شك فى أن المنظر الذى تصوره قصة "بيولف Beowulf"، والذى يطلب فيه ملك الدانمرك إلى أحد ضباطه أن يغنى له أنشودة عن المعركة التى خاضاها قبل ذلك مباشرة، يصدق بوجه عام على الأحوال السائدة فى العصر البطولى اليونانى[1]. ولكن سرعان ما حل شاعر محترف — هو شاعر البلاط أو منشده أو مغنيه — محل النبيل الهاوى، إذ أن الأول هو الذى كان يستطيع، بفضل خبرته الطويلة، أن يؤدى النشيد البطولى بمزيد من التفنن، مما ينجم عنه مزيد من التأثير. وكان هؤلاء الشعراء المنشدون يغنون حكاياتهم فى المآدب العامة للملوك وقوادهم، شأنهم شأن ديمودوكوس فى بلاط ملك شعب "فياكيس Phaeaces"[*] وفيميوس فى قصر أوديسيوس. فهم مغنون محترفون، ولكنهم فى الوقت ذاته يدينون للملك بالطاعة والولاء، وكان لهم مركز مشرف، على الرغم من أنهم كانوا يعملون بأجر. فهم ينتمون إلى مجتمع البلاط، ويعاملهم الأبطال كما لو كانوا أندادا لهم. وكانوا يحيون حياة القصر الدنيوية. وعلى الرغم من أنهم كانوا لا يزالون يدعون أن الآلهة قد بثت الأغانى فى نفوسهم (الأوديسية، ٣٢، ٣٤٧ — ٨) ويعتزون بذكريات الأصل الإلهى لفنهم، فقد كانوا فى الوقت ذاته مماثلين لمستمعيهم فى انغماسهم فى صنعة الحرب القاسية، بل لقد كانت الصلات التى تجمعهم مع هؤلاء أقوى فى واقع الأمر من تلك التى تجمعهم مع أجدادهم الروحيين، أى العرافين والسحرة فى عهد أسبق.

أما الصورة التى نستخلصها من الشعراء الهومريين عن المركز الاجتماعى للشاعر فهى صورة تفتقر إلى الاتساق. فأحد المنشدين ينتمى إلى حاشية الأمير، على حين أن الآخر وسط بين منشد البلاط والمنشد الشعبى[2]. ويبدو أنه حدث خلط بين الأوضاع فى عصر أسبق وبين "العصرالهوميرى" ذاته، وهو العصر الذى جمعت فيه الأشعار وهذبت. وعلى أية حال فلنا أن نفترض أنه كان يوجد، حتى فى العهود

---

[1] H.M. Chadwick, Op. cit., P. 87 .

[*] شعب أسطورى ورد ذكره عند هوميروس، كانت حياته مثالية خالية من القلاقل، وكانوا آخر السلالة الإلهية فى الشعوب. (المترجم)

[2] W. Schmid – O. Staehlin : "Gesch. Der Griech. Lit.", I, 1, 1929, P. 59. In I. Mueller's "Handbuch der Altertumswiss".

الأولى، منشدون جوالون إلى جانب شعراء مجتمع البلاط الأستقراطى، وأن هؤلاء المنشدين الجوالون كانوا يرفهون عن الجماهير في الأسواق وحول النار في الأماكن العامة بأغان ذات طابع أقل بطولية وتبجيلاً[1] ولكننا لا نستطيع أن نكون فكرة عن هؤلاء الشعراء، إلا إذا افترضنا أن حكايات مثل ارتكاب أفروديت للزنا قد ظهرت في الأصل بهذه الطريقة[2]

وفي ميدان الفنون التشكيلية واصل "الآخيون Achaeans" (اليونانيون القدماء) التراث الكريتي والموقنائى Mycenean (الإيجى)، ولا يمكن أن يكون المركز الاجتماعي للفنان قد اختلف كثيرا عن مركز الصانع الفنان في كريت. وعلى أية حال فمن غير المعقول أن يكون قد ظهر، في أى وقت، مثال أو مصور من بين صفوف طبقة النبلاء، أو ممن ينتمون إلى مجتمع البلاط. بل أن محاولات الشعراء والنبلاء في ميدان الشعر، وخبرة الشعراء المحترفين في أساليب الحرب ، كانت خليقة بأن توسع الهوة الاجتماعية بين الفنان الذى كان يشتغل بيديه وبين الشاعر الذى كان يشتغل بعقله. وكان هذا الوضع الجديد هو السبب الرئيسى في ارتفاع المكانة الاجتماعية للشاعر في العصر البطولى، بالقياس إلى الكاتب في الشرق القديم.

وقد وضع الغزو "الدورى" (Dorian) حدا للعصر الذى كانت فيه الفتوحات والمغامرات العسكرية تترجم فورا إلى أغنية وملحمة ذلك لأن "الدوريين" كانوا شعبا من الفلاحين الأجلاف ذوى العقليات العملية، فلم يضعوا أناشيد عن انتصاراتهم، ولم يعد الشعب "البطولى" الذى طردوه من دياره حريصا على المغامرة بعد أن استقر على ساحل آسيا الصغرى. وأصبحت ملكياتهم العسكرية ارستقراطيات زراعية وتجارية سلمية، صار فيها الملوك السابقون مجرد ملاك كبار للأرض. وعلى حين أن الأمراء وحاشيتهم كانوا يستطيعون قبل ذلك أن يحيوا حياة باذخة على حساب بقية المجتمع، فإن الثروة أصبحت الآن توزع على نطاق أوسع، وتضاءل بالتالى ترف الطبقات العليا[3]. فقد أصبحوا الآن قانعين بأسلوب في الحياة أشد

---

[1] Ibid., P. 60 .

[2] Ibid., P. 664 .

[3] Cf. O. Neurath : Antike Wirtschaftsgesch., 1926, 3rd edit., P. 24 .

تواضعًا، ولا شك فى أن المكافآت التى كانوا يعطونها للمثالين والمصورين في وطنهم الجديد كانت فى البداية ضئيلة إلى أبعد حد. أما الإنتاج الشعرى فى ذلك العصر فكان أروع بكثير. ذلك لأن اللاجئين قد أخذوا ثلاثة قرون وسط شعوب أجنبية وبتأثير حضارات أجنبية. وفى استطاعتنا أن نلمح من وراء الشكل الأيونى النهائى،المادة الأيولية Aeolic الأقدم عهدا، وأن نميز المصادر المختلفة والمستوى المتفاوت لمختلف الأجزاء، والانتقال المفاجىء فى بعض المواضع، ولكننا لا نعرف إلى أى حد يدين شعر الملاحم للأناشيد البطولية بمزاياه الفنية، أو كيف نوزع الفضل فى هذا العمل الرائع بين أفراد الشعراء ومدارسهم وأجيالهم. والأهم من ذلك كله أننا لا نعلم إن كان شخص معين قد تناول العمل الجماعي وأضفى عليه عن وعى طابعه الأخير، أم أن هذا العمل هو، على العكس من ذلك، تجسد شعرى لمجهودات كثيرة متميزة، وتعبير عن الاستعادة الدائمة للتراث، والتحسين المستمر عليه، مما يضفى عليه طابعا خاصا، بل فريدا، هو أنه نتاج "عبقرية جماعية" بالمعنى الصحيح.

ولقد رأينا من قبل أن التمايز بين الشاعر والكاهن أدى إلى أن يصطبغ الخلق الشعرى، فى العصر البطولى، بصبغة أكثر شخصية، بحيث كان عملاً لأفراد منفصلين ومستقلين. أما فى العصر الذى نتحدث عنه الآن فقد عادت إلى الظهور علامات اتجاه قاطع نحو الجماعية. فلم يعد شعر الملاحم من عمل شعراء أفراد، وإنما أصبح نتاجًا لمدارس كاملة، بل نتاجا لطوائف حرفية، أن جاز هذا التعبير. صحيح أنه ليس خلقًا لمجتمع شعبى، ولكنه على الأقل عمل جماعى — أى عمل مجموعة من الفنانين الذين يعترفون بتضامنهم الروحى ويجمعهم تراث مشترك وأساليب عمل واحدة. وهكذا بدأ نوع جديد من التنظيم لم يكن قد ظهر من قبل إلا فى الفنون البصرية، وكان بعيدا كل البعد عن الشعر الأقدم عهدا : إذ أن تقسيم العمل بين التلاميذ والمعلمين، وبين الأساتذة والمساعدين أصبح الآن يطبق على ميدان الأدب بدوره.

كـان المنشـد يغنى أغانيه فى القاعة الملكية أمام جمهور من الأمراء والنبلاء. وكـان الشـاعر المغـنى يـروى مـن ملاحمه فى مجالس النبلاء وبيوت العظماء، وكذلك فـى الأعـياد والأسـواق، وفـى الـورش والأمـاكن العامـة. وبازدياد شعبية هذا الشعر، واتسـاع نطاق الجمهور الذى يخاطبه، أصبح الأسلوب أقل شكلية بالتدريج، واقترب مـن أسـلوب الحديـث الـيومى المعـتاد، وأصـبح التنغـيم والـتلاوة يحل محل القيثارة والغـناء. ولم تكـتمل هـذه العملية، أعنى عملية اصطباغ الشعر بالصبغة الشعبية، إلا عـندما عـادت سـير الـبطولة، فـى صـورتها الملحمـية الجديـدة، إلى أرض الـيونان الأصـلية، وانتشـرت مـنها إلى الخـارج بفضـل الشـعراء الجوالين، وجعلها المقلدون، وحولهـا كـتاب التراجـيديا آخـر الأمـر إلى الشكل المسرحى. وأصبحت تلاوة الملاحم عـادة مألوفـة فـى عصر الطغاة Tyrants وبداية العصر الديمقراطى. بل لقد صدر فى القرن السـادس ق. م. قـانون يشـترط تـلاوة الأشـعار الكاملـة لهومـيروس – بواسطة مجموعـات متعاقـبة مـن قـراء الشـعر عـلى الأرجـح – فـى الأعـياد الأثينـية Panathenaeas الـتى تجـرى كـل أربع سنوات. فالمنشد كان يتغنى بأمجاد الملوك وأتـباعهم، والشـاعر الـتجول كان يشيد بماضى الأمة. وكان المنشد يتغنى بالحوادث الجاريـة، عـلى حـين كـان الشاعر المتجول يبعث من جديد أحداث التاريخ وقصص الـبطولة. ولم يكـن تألـيف الشـعر وروايـته قد أصبحا بعد مهنتين متخصصتين، ومع ذلـك فـلم يكـن الـراوى بالضـرورة هـو الشـاعر، كما كان من قبل[1]. ولقد كان المنشد المـتجول rhapsode وسطا بين الشاعر الخالص والممثل، فكانت المحادثات المتعددة الـتى تجـرى عـلى ألسنة شخصيات الملاحم، والتى كانت تستلزم شيئًا من البراعة التمثيلـية فـى الـرواية، هى حلقة الاتصال بين تلاوة الملحمة وتمثيل الدراما[2]. وكان هومـيروس المعـروف فـى الأسطورة وسطا بين ديمودوكس والشعراء المنتمين إلى التراث الهومـيرى، أى بـين منشدى البلاط والشعراء الجوالين. فهو يجمع بين صفة العراف الكـاهن وبـين المغنى المتجول، أى بين ابن ربة الفن والشحاذ المستجدى. والواقع أن

---

[1] Schmid – Staehlin, Op. cit., I, P. 157 .

[2] Cf. Hermann Reich : Der Minus, 1903, I. P. 547

صورته تفتقر إلى التحدد، وهي لا تعدو أن تكون تلخيصًا وتجسيمًا للتطور من الأناشيد البطولية عند الأمراء الآخيين إلى الملاحم الأيونية .

وأغلب الظن أن الشعراء الجوالين كانوا يستطيعون الكتابة. فعلى الرغم من أنه كان لا يزال يوجد، في وقت متأخر جدًا، أناس كانوا يستطيعون رواية أشعار هوميروس بأكملها عن ظهر قلب، فإن الرواية لو كانت هي الوسيلة الوحيدة المستخدمة، دون أي أساس كتابي، لأدى ذلك بالتدريج إلى ضياع تام لهذه الملاحم. فلابد إذن أن نتخيل الشعراء الجوالين في صورة أدباء مثقفين مطلعين، كانوا أحرص على حفظ تراث أشعارهم منهم على الإضافة إليه. والواقع أن نفس تسميتهم "بأبناء هوميروس"، وتمسكهم بأسطورة انتمائهم إلى سلالة الشاعر الكبير، لدليل على أن مدرستهم كانت تتسم بطابع محافظ، بل كانت تسودها تقاليد أهل العشيرة الواحدة. وقد أكد البعض بالفعل أن ألقاب الطوائف المختلفة، مثل Homeridai (أبناء هوميروس) و Asklepiadai (أبناء اسكلبيوس) و Daidalidai (أبناء دايدالوس)[*]، ينبغي أن تعد مجرد رموز اعتباطية، وأن أعضاءها لم يكونوا هم أنفسهم يصدقون، أو يتوقعون من الغير أن يصدقوا، أنهم كانوا من سلالة واحدة[1]. ولكن هناك باحثين آخرين كانوا يعتقدون أن الطوائف ترجع في أصلها إلى صلات القربى، وأن الصنائع والحرف المختلفة كانت كلها في الأصل احتكارا لعشائر مختلفة[2]. وأيًا كان الأمر، فقد كان الشعراء الجوالون يؤلفون حرفة مقفلة، متميزة عن الجماعات الأخرى، يعمل بها مثقفون يتميزون بالتخصص الشديد ، كانوا ملمين بتراث قديم ولا شأن لهم بأي شيء من قبيل "الشعر الشعبي". فما يسمى "بالملاحم الشعبية" اليونانية ليس إلا ابتداعا خالصا من ابتكار خيال علماء فقه اللغة الرومانتيكيين، أما الأشعار الهومرية فكانت بعيدة تماما عن صفة "الشعبية"، سواء في مراحلها النهائية وفي مراحلها المبكرة. كذلك لم تعد الملاحم في صورتها النهائية

---

[*] تدل هذه الأسماء على المشتغلين بالشعر، والطب، والنحت والعمارة على التوالي . (المترجم)

(1) E.A. Gardner : "Early Athens". In : "The Cambridge Ancient Hist." III, 1929, P. 585 .

(2) يشير G. Thomson إلى كتاب V. Groenbeck بعنوان : Culture of the Teutons (١٩٣١)، أثناء عرضه لنظريته (المرجع المذكور من قبل ، ص٤٥).

وفـي مراحـلها المـبكرة. كذلـك لم تعـد الملاحم في صورتها النهائية من شعر البلاط، عـلى حـين أن الأنشـودة البطولـية كانـت بـالفعل شـعرا كهـذا: إذ أن موضـوعاتها وأسـلوبها والمسـتمعين إليها وكل شيء متعلق بها — كل هؤلاء كان لهم جميعا طابع البلاط أو الفرسـان النـبلاء. بـل إنـه لـيس مـن المؤكد أن الأنشودة البطولية اليونانية ذاتهـا قـد أصـبحت فـي أى وقـت شـعرا شـعبيًا، مـثل أنشـودة النيـبلونجن Neibelungenlied، الـتي سـرعان مـا اندمجـت فـي الشـعب، بفضـل المنشـدين الجوالـين، بعـد نشـأتها وتطورهـا الأول في البلاط، وبذلك مرت بمرحلة شعر شعبى قـبل أن تـتخذ آخـر الأمـر صورة شعر البلاط التى نعرفها عليها[1]. وتبعا لهذا الرأى تكـون الملاحـم الهومـرية اسـتمرارا مباشـرا لشـعر العصر البطولى[2]. فقد أخذ الآخيون Achaeans والأيولـيون Aeolians إلى ديـارهم الجديـدة الأناشـيد البطولـية، بـل أخـذوا المنشـدين أيضًا، الذين نقلوا إلى شعراء الملاحم مباشرة ما كانوا يغنونه من قبل مـن الأناشـيد. وهكـذا يكـون لـب هـذه الأشـعار مؤلفـا، لا مـن أقاصـيص "ثيسـالية Thessalian" شـعبية، بل من مدائح ملوكية ليست موجهة إلى الجماهير، وإنما إلى الآذان المدربـة لأقلـية مـن الخـبراء العـارفين، وبذلـك لا تكـون الأنشودة البطولية قد وصـلت إلى جمـاهير الشـعب إلا فـى عهـد متأخر جدا، فى صورة الملحمة الكاملة — التى هى، تبعا لهذا الرأى، أول صورة يعرفها بها الشعب الهيلينى عادة. وعلى هذا الأسـاس فـإن الملاحـم الهومـرية، بكـل ما كانت تتصف به من كمال، لم تكن نتاجا لشـعر فـردى أو شعبى، بل كانت — على عكس ذلك — نتاجا فنيًا مجهول النسبة، اشـترك فيه كثير من متأدبى البلاط والسادة المثقفين، ومحيت فيه الفوارق بين جهود الشخصـيات والمدارس والأجيال المختلفة. وهذه النظرة تقلب المفاهيم الرومانتيكية فى طبـيعة الفن والفنان رأسًا على عقب — وهى المفاهيم التى كانت تؤلف أسـاس التفكير الجمـالى فـى القـرن التاسـع عشر. ولا جدال فى أن هذا الرأى يلقى ضوءا جديدا على الأشعار، ولكن سر جمالها يظل مع ذلك خفيًا. فالعنصر المحير فى هذه الأشعار كان مـا أسمـاه الرومانتيكيون "بالشعر الشعبى السـاذج"، أما فى نظرنا فهو القدرة الخلاقة

---

(1) H.M. Chadwick, Op. cit., P. 228 .
(2) Ibid., P. 224 .

التي جعلت من الممكن أن تستخلص من هذه العناصر المتفرقة – الممارسة والدراسة، والتراث والإلهام، والأصيل والمستعار – هذا الانسياب المتصل للفقرات العذبة، وهذا العالم المتين المتماسك من الصور المجازية، وهذه الوحدة الكاملة للوجود والمعنى.

إن جو الأشعار الهومرية يظل جوا أرستقراطيا تماما، ولكنه لا يعود إقطاعيًا بالمعنى الدقيق، بل أن أجزاءها الأقدم عهدا هي وحدها التي تعكس جو العصر الإقطاعي. ولقد كانت الأنشودة البطولية موجهة إلى الأمراء والنبلاء وحدهم، ولم تكن تبدى أى اهتمام إلا بهم، وبخصالهم ومثلهم العليا. وعلى الرغم من أن عالم الملاحم في صورته النهائية لم يعد منحصرا في هذا النطاق الضيق، فإن الإنسان العادى، الذى ينتمي إلى الشعب، لا يرد له ذكر على الإطلاق، ولا تعزى إلى الجندى العادى أية أهمية. ولن نجد لدى هوميروس كله حالة واحدة لشخص من غير النبلاء يرتفع فوق مستوى الطبقة التى ولد فيها[1]. ولا تنطوى الملاحم على أى نقد حقيقي للملوك أو للطبقة الأرستقراطية. فشخصية ثرسيتس Thersites ، وهي الشخصية الوحيدة التي تسخر من الملوك، هي المثل الواضح للشخص الجلف، الذى يفتقر إلى كل تهذيب في السلوك وإلى كل آداب اللياقة التي يقتضيها الاتصال الاجتماعي. وهكذا فإن السمات "البورجوازية" الخارجية التي لوحظت في تشبيهات هوميروس[2] لا تعكس، على وجه الإجمال، أية روح بورجوازية. ومع ذلك فإن الملحمة تشكك بالفعل في المثل العليا البطولية التي كانت تتضمنها أقاصيص البطولة القديمة. فهنا نجد بالفعل توترا ملحوظا بين نظرة الشاعر الإنساني وبين سلوك أبطاله القساة. على أن هوميروس "الذى لا يؤمن بالأبطال" لا يصادفنا في الأوديسية وحدها. إذ لا يقتصر خروجه عن الروح البطولية على شخصية أوديسيوس الذى ينتمي إليه الشاعر ذاته – بل أن هناك دلائل على أن هكتور النبيل،العطوف ، الكريم قد أصبح يحتل في قلب الشاعر المكانة التي كان يحتلها بطل الإلياذة المتوحش[3]. وأن دل هذا على شيء، فإنما يدل على أن نظرة طبقة النبلاء كانت تسير في طريق التغير، لا على أن

---

(1) A.R. Burn : Minoans , Philistines and Greeks, 1930, P. 200 .

(2) Paul Cauer : Grundfragen der Homerkritik, 1909,m 2nd edit., PP. 420 – 3.

(3) Schmid – Staehlin, Op. cit., I, 1, 79 – 81 .

شاعر الملحمة كان يستمد معاييره الأخلاقية من جمهور جديد لا ينتمي إلى طبقة النبلاء. وعلى أية حال فإن هذه الملاحم لم تكتب لطبقة من النبلاء المحاربين ملاك الأرض، بل لأرستقراطية غير محاربة من سكان المدن.

وعند هزيود نجد أنفسنا، لأول مرة، إزاء شعر يدور حول عالم الفلاح، ومع ذلك فهذا بدوره ليس شعرا شعبيًا بالمعنى الصحيح – أعنى أنه ليس شعرا ينتقل من فم إلى فم، أو يستطيع أن ينافس الحكايات الإباحية التي تروى حول النار. ومع ذلك فإن موضوعاته، ومعاييره، ومثله العليا، تنتمي إلى الفلاحين، أي إلى أولئك الذين كانوا ضحايا اضطهاد طبقة النبلاء من ملوك الأرض. وأن الأهمية التاريخية لشعر هزيود لترجع إلى أنه أول تعبير أدبي عن التوتر الاجتماعي والعداء الطبقي. صحيح أنه يدعو إلى التوفيق ويهدف إلى التهدئة والتعزية – إذا أن عصر الحرب الطبقية مازال بعيدا كل البعد – غير أن هذه أول مرة يسمع فيها صوت الشعب العامل في الأدب، وأول صوت يرتفع مناديا بالعدالة الاجتماعية، ومنددا بالتعسف والعنف، وبالاختصار، فلأول مرة نجد هنا شاعرا يحمل رسالة سياسية وتعليمية، بدلا من تلك المهمة التي عهد بها الدين والمجتمع البلاطي إليه، فأخذ على عاتقه أن يكون معلما وفيلسوفا ومدافعًا عن طبقة مضطهدة.

وليس من اليسير أن نحدد العلاقة التاريخية بين الشعر الهوميري والفن الهندسي المعاصر له. إذ يبدو أن التقاليد المهذبة المتأنقة للملاحم لا يجمعها شبه واضح بالأسلوب الهادئ المخطط في هذا الفن الهندسي. وقد أخفقت كل الإخفاق تلك المحاولات التي بذلت من قبل للاهتداء إلى مبادئ هذا الفن عند هوميروس[1]. فمن الملاحظ أولاً أن التماثلية Symmetry والتكرار ، وهما العنصران "الهندسيان" الوحيدان في الشعر، لا يتمثلان إلا في أجزاء معينة من الأشعار الهومرية. وفضلاً عن ذلك فإن هذين العنصرين لا يمثلان إلا أكثر أوجه الشعر سطحية، على حين أنهما يكونان لب العمل الفني بأسره في التصوير والنحت. ويرجع هذا التباين إلى أن الملاحم قد نمت في آسيا الصغرى، وهي بوتقة انصهار الحضارات الإيجية

[1] U.v. Wilamowitz – Moellendorff : Die Griech. Lit. des Altertums, 1912, 3rd edit., P. 17 .

والشرقية، ومركز التجارة العالمية في ذلك الوقت. أما موطن الأسلوب الهندسي فكان أرض اليونان الأصلية، بين الفلاحين "الدوريين Dorian" و"البويوتيين Boeotian". فجذور الأشعار الهومرية ترجع إلى لغة أهل الحضر، والمدن الكبرى، على حين أن الفن الهندسي تعبير عن شعب ريفي، أى عن شعب من المزارعين والرعاة الذين انعزلوا تمامًا عن المؤثرات الأجنبية. وكان الفن الذى أعقب ذلك مركبًا من هذين الاتجاهين، ومع ذلك فإن هذا المركب لم يتم إلا بعد تحقيق الوحدة الاقتصادية لكل سواحل بحر إيجه، على مستوى من النمو لم يتم بلوغه خلال العصر الهندسي.

ولقد كان الأسلوب الهندسي الأول عند نهاية القرن العاشر، بعد قرنين من البربرية والجمود، إيذانًا ببداية اتجاه جديد للتطور في الغرب. ففي البدء كنا نجد على الدوام نفس الأشكال الثقيلة الفجة القبيحة، ونفس الطريقة المقتضبة الشكلية في التعبير، إلى أن ظهرت بالتدريج أساليب محلية متمايزة في كل البقاع. وأشهر هذه الأساليب المحلية، وأعظمها قيمة من الناحية الفنية، هو أسلوب الديبولون[1] Dipylon، الذى ازدهر في أتيكا فيما بين عامي ٩٠٠ و٧٠٠ — وهو أسلوب كان يتميز بالتهذيب، ويكاد يكون رقيقًا متأنقًا منسابًا. وهو يثبت كيف أن فن الفلاحين ذاته يستطيع، عن طريق الممارسة الطويلة المستمرة، أن يصل إلى مستوى رفيع، وكيف أن النوع العضوى من الزخرف، المبنى على تركيب الموضوع المراد زخرفته، يمكن أن ينحط إلى "زخرف هندسي مزيف"[2]. تنقطع الصلة تماما بين طابعه التجريدى الذى يتعمد تشويه الطبيعة وبين الصورة الأصلية للموضوع. مثال ذلك أننا نستطيع أن نرى على قطعة من إناء خزفي ديبولوني في اللوفر "منظر فراش للموت"، والجثة مسجاة عليه، ونرى نساء باكيات حول السرير أو فوقه، حيث ينبغي أن يكون حدا للسرير، كما نرى رجالا تملكهم الحزن على كل من جانبى الصورة الرئيسية وتحتها، على حين أن الصورة ذاتها مربعة ولا علاقة لها بالشكل

---

(1) اسم مدخل في الجانب الغربي من أثينا القديمة، وجدت به أوان خزفية زخرفت بالأسلوب الهندسي، وأصبح الاسم يدل على هذا الأسلوب الخاص في الزخرفة. (المترجم).

(2) Bernhard Schweitzer : "Untersuchungen zur Chronologie und Gesch. der geometrischen Stille in Griechenland". Athen. Mitt., XLII, 1918, P. 112 .

الدائـرى للإنـاء. كـل هذه الأشكال يمكنك أن تفهمها كما تشاء، أما على أنها تنتمى إلى الصورة وإمـا عـلى أنهـا مجرد حلية وأخيرًا يضغط الكل فى شبكة من الزخرف الشبيه بأشغال الإبرة. وتتميز الهيئات البشرية بأنها كلها متماثلة، وكلها تقوم بنفس الحـركة بأذرعـتها، بحيث يعقد كل منها ذراعيه ليكون مثلثًا رأسه الأدنى هو خصر هـذه الهيـئات البشـرية ذات الخصر الشـبيه بخصـر النحلة، والأرجل الطويلة. ولا يوجد فى هذه الصور أثر للعمق أو للنظام المكانى، بل أن الأجسام بلا حجم أو وزن، وإنمـا كـل شـىء فـيها زخـرف سـطحى وتلاعـب بـالخطوط التى تتجمد فى أشرطة وأحـزمة، وفـى مسـاحات وبـروزات وفـى مـربعات ومثلثات – وتلك بلا شك أعنف وأشـد طـريقة لوضـع تصميم خارج عن الواقع منذ العصر الحجرى الجديد، كما أنها أكثر تجانسًا واتساقًا بكثير من كل ما عرف فى الفن المصرى

الفصل الثانى
الأسلوب والفن الآرخى
فى بلاط الطغاة

لم يبدأ جمود القوالب الهندسية في التخفف إلا منذ القرن السابع ق.م.، عندما بدأت تظهر أشكال حضرية للحياة حتى فى أرض اليونان الأصلية، وأخذت تحل محل المجتمعات الريفية. ويرجع الأسلوب الآرخي الذى ظهر حديثا فى ذلك الحين، والذى حل محل الأسلوب الهندسى، إلى مركب من أسلوبى الشرق والغرب، أى من "أيونية" الحضرية من جهة، وإقليم اليونان الأصلي، الذى كان لا يزال كله تقريبًا زراعيًا، من جهة أخرى. ولم تشيد أية قصور أو معابد فى الفترة الواقعة بين نهاية العصر الموقيناثي Mycenean وبداية العصر الآرخي فى اليونان، كما لا يوجد فن ضخم من أى نوع، وكل ما تبقى لدينا عن هذه الفترة إنما هو مخلفات ضئيلة لفن كان مقتصرا كل الاقتصار على مجال الأواني الخزفية. ولكن عندما بدأ الأسلوب الآرخي، الذى كان نتاجا لتجارة مزدهرة ومدن ثرية وعمليات استيطان أو استعمار ناجحة، بدأ عصر جديد من النحت والعمارة الشاهقين. ولقد كان هذا فى مجتمع نشأت الصفوة فيه من بين صفوف الفلاحين حتى أصبحوا حكاما للمدن، وأرستقراطية بدأت تستثمر ثرواتها في المدن وتشترك فى الصناعة التجارة. ولا يتجلى فى هذا الفن شيء من مظاهر تلك النظرة السكونية الضيقة التى يتصف بها الفلاح، وإنما هو فن حضرى، ليس فقط في تلك المهام الضخمة التى أخذها على عاتقه، بل أيضًا في ازدرائه للتراث وتفتحه للمؤثرات الأجنبية. صحيح أنه كان لا يزال خاضعا لسيطرة عدد من المبادىء الشكلية — أهمها مبدأ المواجهة frontality والتماثل، والشكل التكعيبى و"الجوانب الأربعة الأساسية" (أ. لوفى E.Loewy)، بحيث لا يكاد يكمن القول أن الأسلوب الهندسى قد انتهى تمامًا إلا بعد بداية العصر الكلاسيكى. ومع ذلك فإن اتجاهات الأسلوب الآرخى تتميز بالتنوع

الشديد، في داخل هذا النطاق، وهي خطوة كبيرة في اتجاه النزعة المطابقة للطبيعة. وهكذا نجد أن الأسلوب الرشيق، الذكى، الفنى، لتماثيل المرأة الأيونية، والأشكال الضخمة القوية الدينامية للنحت الدورى Dorian المتقدم، كليهما كان يهدف دائمًا، على الرغم من كل ما كانا يتسمان به من فجاجة بداشية إلى توسيع نطاق وسائل التعبير المتاحة للفنان وتنويعها. ولقد كان العنصر الأيونى سائدا فى الشرق،وسار التطور كله في اتجاه تحقيق المزيد من الصقل وبراعة الأداء والشكلية، وكان مثله الأعلى متحققًا فى الفن السائد في بلاط الطغاة. فى هذا الفن، كما فى الفن الكريتى، تعد المرأة هى الموضوع الرئيسى، وكان أكمل تعبير عن فن السواحل والجزر الأيونية هو تلك التماثيل النذرية (Votive) التى تصور صبايا أنيقات الملبس، صففت شعورهن بعناية، وارتدين الحلى الثمينة وابتسمن ابتسامة جذابة. ولابد أن المعابد كانت مليئة بهذه التماثيل، وذلك نظرًا إلى كثرة ما عثر عليه منها. ومن الجدير بالملاحظة أن الفنانين الآرخيين، شأنهم شأن أسلافهم الكريتيين، لم يكونوا أبدا يصورون المرأة عارية، وانما هم يلتمسون التأثيرات التشكيلية، لا فى الشكل العارى، بل فى الملابس وفى الإيحاء بالجسم من تحت الأردية الملتصقة به. ولقد كانت الأرستقراطية تكره تصوير العرى، الذى هو فى رأيها "ديمقراطى كالموت" (يوليوس لانجه Julius Lange)، ويبدو أنه لم يكن يسمح بتصوير الرجال أنفسهم عراة، فى البداية، إلا على سبيل الدعاية للمسابقات الرياضية، ولعبادة الجسم وأسطورة الدم الشائعة عندهم. ولا جدال فى أن أوليمبيا، حيث كانت توضع تماثيل الشبان هذه، كانت أفضل مكان للدعاية في اليونان. ففيها كان يتكون الرأى العام للبلاد كلها، كما كان ينمى الشعور بالوحدة الوطنية، الذى كانت تدعو إليه الطبقة الأرستقراطية.

ويتميز الفن الآرخى فى القرنين السادس والسابع ق. م بأنه فن طبقة نبيلة كانت لا تزال واسعة الثراء، وكانت مسيطرة تمام السيطرة على جهاز الحكم، وإن كان مركزها السياسى والاقتصادى قد أصبح، حتى فى ذلك الحين، مهددا. ففى خلال العصر الآرخى استمرت بإطراد تلك العملية التى أدت إلى حلول بورجوازية المدن محلها فى السيادة الاقتصادية، وإلى انخفاض أرباحها العينية نظرًا إلى ضخامة

الأرباح التى كان يجلبها الاقتصادى النقدى الجديد. ولم تصبح الأرستقراطية لأول مرة واعية بصفاتها الأساسية إلا فى هذا الموقف الحرج[1]، فقد بدأت الآن تؤكد سماتها المميزة لها، وذلك على سبيل التعويض عن تخلفها الواضح فى الصراع الاقتصادى. وفى حين أنها كانت قبل ذلك لا تكاد تشعر عن وعى بصفاتها العنصرية والطبقية، لأنها كانت تأخذ هذه الصفات قضية مسلمًا بها فحسب، فقد أخذت الآن تدعى أن هذه الصفات فضائل خاصة تبرر حصولها على امتيازات معينة. وهكذا أخذت تضع الآن، فى لحظة الخطر، برنامجاً للحياة ما كان ليتسنى لها أن تحدده بمثل هذه الدقة، وأن تنفذه بكل هذا الحرص، فى الأوقات التى كانت فيها طريقة الحياة هذه لا تزال مأمونة ماديًا. ففى هذه الفترة ذاتها وضعت أسس المذهب الأخلاقى لطبقة النبلاء: وأعنى بها مفهوم الفضيلة أو الامتياز areté، الذى تعد أهم سماته سلامة البدن والتنظيم العسكرى، والذى يبنى على أساس التراث والمولد والجنس (race)، ومفهوم الجمال الخير Kalokagathia، أى تحقيق غاية التوازن الصحيح بين الصفات الجسمية والروحية، والمادية والمعنوية، ومفهوم الاعتدال Sophrosyne ، أى ضبط النفس والتحكم فيها.

وعلى الرغم من أن أشعار الملاحم كانت لا تزال تجد جمهورًا يقدرها ومقلدين متحمسين لها فى أرض اليونان الأصلية فضلاً عن الجزر، فقد كان من الطبيعى أن تجد الأشعار الغنائية المحلية، التى كانت تؤلف بقصد الإنشاد أو التأمل البحت، والتى كانت أوثق صلة بمشكلة الساعة، إقبالاً لدى طبقة النبلاء التى كانت تناضل من أجل المحافظة على وجودها، يزيد على الإقبال الذى كانت تلقاه سير البطولة القديمة. وهكذا ظهر منذ البداية شعراء حكماء مثل سولون Solon، وشعراء رثاء مثل تورتايوس Tyrtaeus وثيوجنيس Theognis، ومؤلفو أعمال غنائية للكورس مثل سيمونيدس Simonides وبندار Pindar، كانوا جميعًا يقدمون للنبلاء تعاليم أخلاقية جادة، ونصائح وتحذيرات، بدلاً من أقاصيص المغامرات المسلية. ويعد شعرهم تعبيرًا عن مشاعر شخصية ودعاية سياسية، وفلسفة

[1] Cf. W. Jaeger : Paideia – The Ideals of Greek Culture , 1939, P. 184 .

أخلاقية فى آن واحد، بحيث لم يكن الشعراء مرفهين وإنما كانوا قادة روحيين لطبقة النبلاء وللأمة معا. فمهمتهم كانت تنبيه النبلاء إلى مراكزهم المهددة بالخطر، وتذكيرهم بعظمتهم الغابرة. وربما كان ثيوجنيس، المادح المتحمس لأخلاق النبلاء، أعمق الشعراء ازدراء لطبقة الأثرياء الجديدة، التى قارن بين وضاعتها السوقية وبين فضائل النبلاء، كالترفع والأريحية. ولكننا نستطيع، حتى فى أعماله ذاتها، أن نلاحظ الأزمة التى كان يواجهها المثل الأعلى للفضيلة والامتياز areté. ذلك لأنه ينصح سامعيه — ولكن بامتعاض شديد — بأن يتكيفوا مع مقتضيات المجتمع التجارى الجديد، وبذلك هدم البناء الكامل للأخلاق الأرستقراطية. كذلك فإن الأزمة التى أصبح خطرها الآن ماثلاً تكمن من وراءه نظرة بندار الأسيانة إلى العالم. فهى المصدر الذى استوحاه هذا الشاعر الذى كان أعظم الشعراء النبلاء — بل أنها مصدر التراجيديا اليونانية ذاتها. ومع ذلك فإن مؤلفى التراجيديا لم يستطيعوا الانتفاع من كنوز بندار إلا بعد أن طهروها من شوائبها — مثل تبجيله الضيق الأفق للأسر الكبيرة، ومثله الأعلى المتحيز للألعاب الرياضية، و"مجاملاته للرياضيين والفرسان"[1] — وبذلك حرروا الفهم التراجيدى للحياة من وجهة نظر بندار الضيقة، بحيث أصبح من الممكن أن يلقى هذا الفهم إقبالاً لدى جمهورهم الأوسع والأعقد تركيبا.

وكان بندار لا يزال يقتصر على الكتابة لأقرانه من النبلاء الذين ظل يعاملهم بوصفهم أندادًا له، وإن كان من المؤكد أنه كان يرتزق من عمله كشاعر محترف. وهو حين يدعى أنه إنما يعبر عن رأيه الخاص، وأنه على الرغم من أنه قد يريد مكافأة، فإنه يستطيع بالمثل أن يمارس عمله دون مكافأة، فإنه يعطينا إحساسًا بأنه هاو يقرض الشعر لأنه يجد فى ذلك لذة خاصة فحسب، وفى ذهنه تحقيق مصلحة أقرانه النبلاء.

ونتيجة لروح الهواية المزعومة هذه، فقد يبدو لأول وهلة أن الاتجاه نحو مزيد من الاحتراف فى الشعر قد انقلب على عقبه، ولكن الواقع أن هذا الوقت

---

(1) Wilamowitz – Moellendorff : Einleitung in die Griech. Tragoedi, 1921, P. 105.

بـالذات هـو الـذى اتخـذت فـيه الخطـوة الحاسـمـة نحو الاحتراف الأدبى. فقد كان سـيمونيدس يكتـب الشـعر حسـب الطلب، ولقاء مبلغ محدد، لكل من يود أن يدفع لـه، وهـو يعـرض مواهـبه للبيع، تمامًا كما سيفعل السفسطائيون فيما بعد بحججهم العقلـية — أى أنه كان هو الذى استبقهم فى نفس هذه الخاصية التى كانت هى أهم أسـباب مـا لقـوه مـن ازدراء[1]. صـحيح أن الأرستقراطيين كانوا يضمون بعض الهواة الحقيقـيين الذين كانوا يقومون بالتأليف من آن لآخر، وكانوا يشتركون فى الأداء مع الكـورس، ولكـن الشـعراء ومنشـدى الأشعار الغنائية الكورالية كانوا على وجه العموم فـنانين محترفـين، وكانت هاتان الفئتان متميزتين على نحو أقوى مما كانتا عليه فى العهـود السـابقة. فعلى حين أن المنشدين الجوالين rhapsodes كانوا شعراء وقارئين للشعر فى آن واحد، فقد أصبحت هاتان الوظيفتان الآن منفصلتين، أى أن الشاعر لم يعـد ينشد، كما أن المنشد لم يعد هو مؤلف الشعر. ولعل أبرز نتائج تقسيم العمل هذا هـى أنـه يـبين كـيف أن المغـنى أصبح يعد مجرد صانع ماهر، فلم يعد يرتبط به أى اثـر لصـفة الهواة، على خلاف الشاعر الذى كان لا يزال يعتقد أنه يؤمن بما يكتب. وكـان منشـدو الكـورس يكونـون مهـنة واسـعة الانتشـار دقـيقة التنظيم، بحيث كان الشـعراء يستطيعون أن يبعثوا إليهم بأشعار غنائية كلفوا بكتابتها، مفترضين أنهم لن يصـادفوا عـند أدائهـا أيـة صـعوبات فنية تستعصى عليهم. وكما أن قائد الأوركسترا يسـتطيع الـيوم أن يـتوقع الاهـتداء إلى أوركسترا معقول فى أية مدينة كبيرة، فكذلك كان الشاعر فى اليونان فى ذلك العهد يستطيع أن يكون واثقًا من أنه سيجد الكورس المـدرب، سـواء من أجل الاحتفالات العامة والخاصة. وكانت الأسـر النبيلة هى التى تنفق على فرق الكورس هذه، التى كانت أداة طيعة تمامًا فى يدها.

كذلـك فـإن النحـت والتصـوير كانـا فـى ذلك الوقت خاضعين كل الخضوع للـنظرة الأخلاقـية لطـبقة النـبلاء، وللمـثل الأرستقراطى الأعلى فى الجمال الجسمى والـروحى، وإن لم يكـن ذلك قد ظهر بنفس درجة الوضوح التى ظهر بها فى الشعر. فتماثـيل الشبان النبلاء الذين أحرزوا انتصارات فى الألعاب الأوليمبية (والتى تصنف

[1] Cf. Edgar Zilsel : Die Entstehung des Geniebegriffs, 1926, P. 16 .

عـادة تحـت اسـم "تماثـيل أبولـو"). أو الهيئات البشرية كتلك المنحوتة فوق بوابات معـبد إيجينـا Aegina بأجسـامها القويـة الفخـورة، ووقفتها المترفعـة، هي النظير الكـامل للأسـلوب الأرسـتقراطي الـبطولي، والترفـع والانعـزال المـتوارث عـن التقاليد القديمـة عـند بـندار. فموضـوعات النحـت والشـعر كانـت تشترك معًا في نفس المثل الأعـلى الـرجولي القائم على تصور الحياة بوصفها صراعًا (agon)، وفي كونها نتاجًا نموذجـيًا للتربـية الأرسـتقراطية والتدريـبات الرياضـية الشـاملة. وكـان الاشتراك في الألعـاب الأوليمبـية وقفًـا عـلى النـبلاء، فهـم وحدهـم الذيـن كـانوا يملكون الوسائل اللازمـة للتدريـب وللمنافسـة ذاتهـا. وتـرجع أول قائمـة للفائزين إلى عام ٧٧٦ ق. م، ولكـن أول تمثال لأحد الفائزين فيما يقول باوزانياس Pausanias، قد صنع في عام ٥٣٦ ق. م. وفـيما بـين هذيـن التاريخين كانت الأرستقراطية في قمة ازدهارها. فهل يجـوز لـنا أن نسـتنتج مـن ذلـك أن تماثـيل الفائـزين قـد صـنعت مـن أجل تشجيع الأجـيال الأضـعف والأقل طموحًا والأقل شجاعة، التي أعقبت الأجيال الأرستقراطية القديمة؟

إن تماثـيل الرياضـيين لم تكـن تهـدف إلى أن تكـون تصـويرا دقـيقًا لأفـراد معيـنين، وإنمـا كانـت تصـويرا ذا صـبغة مثالـية، يبدو أن هدفه الوحيد كان تخليد ذكـرى الانتصـار الخـاص والدعاية للألعاب ذاتها. ومن الجائز أن الفنان في حالات كـثيرة لم يـر الفائـز أبـدًا، وكـان علـيه أن يبـني تصـويره عـلى وصـف مقتضـب للموضـوع[1]، أمـا ملاحظـة بلينـيوس Plinius القائلـة أن الرياضيين كانوا يستحقون تمـثالاً يصـورهم بعـد ثالـث انتصـار، فلابد أنها تشير إلى عصور لاحقة. إذ ليس ثمة سـبب يدعـو إلى الاعـتقاد بـأن أى تمـثال نصب في العصر الآرخي كان مشابهًا لأي شـخص بعيـنه، ولكـن من الجائز جدًا أن اليونانيين ميزوا فيما بعد، كما نفعل نحن الآن، بـين الجائـزة الصـغيرة الـتي تكـون عادة شيئًا لا شـخصيًا تمامًا، وبين الجائزة الكـبيرة الـتي يـنقش علـيها اسـم الفائـز وتفاصيل المسابقة. وعلى أية حال فإن فكرة الصـورة الشخصـية كمـا نعرفها نحن كانت بعيدة كل البعد عن المألوف خلال العصر

[1] J. Burckhardt : Griech Kulturgesch., IV., 1902, P. 115.

الآرخـى للفـن الـيونانى، عـلى الـرغم من التقدم الكبير الذى تحقق فى اتجاه النزعة الفردية خلال هذه الفترة.

وبـنمو الـتجارة والمجـتمع الحضـرى، وانتصار فكـرة الاقتصـاد القـائم على المنافسـة، أصـبحت الـنزعة الفـردية بـارزة فـى جمـيع ميادين الحياة الثقافية. ومن الصـحيح أن اقتصاد الشرق القديم كان قد تطور أيضًا فى اتجاه حضرى، وكان بدوره مبنـيا عـلى الـتجارة والصـناعة، ولكن هذه كانت إما احتكارًا لخزانة القصر والمعبد، وإما منظمة على نحو من شأنه ألا يترك مجالاً كبيرًا للمنافسة الفردية. أما فى أيونية وفـى أرض الـيونان الأصـلية فكانت هناك منافسـة حرة، وذلك بين المواطنين الأحرار عـلى الأقـل. وكانـت بداية هذه النزعة الفردية فى الاقتصاد إيذانًا بنهاية عهد جمع الملاحـم، وبدايـة اتجاه ذاتى فى الشعر، مع ارتقاء الشعر الغنائى إلى مكان الصدارة. ولا يتضـح هذا الاتجاه فى الموضوع وحده، الذى يكون فى الشعر الغنائى عادة أقرب إلى الطـابع الشخصـى مـنه فـى شـعر الملاحـم، بل أنه يتضح أيضًا فى إصرار الشـاعر عـلى أن يعـرف بوصـفه مؤلـف أشعاره — وهـى ظاهـرة جديـدة. وهكذا بدأت فكرة الملكـية الثقافـية الخاصـة تظهـر فـى الميدان، وأخذت دعائمها تتوطد. فقد كان شعر المنشـدين الجوالين عملا جماعيا، وكان ملكا مشاعا لا ينقسم، للمدرسة أو الطائفة أو الجماعـة. ولم يكـن أحـد مـن هـؤلاء المنشدين ينظر أبدًا إلى الأشعار التى يلقيها على أنهـا ملكـه الخـاص. أمـا شـعراء العصـر الآرخـى فكانوا يخاطبون جمهورهم بصيغة المتكلم — وهذا لا يصدق فقط على الشعراء الذين كانوا يكتبون أشعارا غنائية تعبر عن مشـاعر شخصـية، مـثل الكـايوس Alcaeus وسـافو Sappho، بل إنه يصدق أيضًا عـلى كـتاب الأشـعار الغنائـية المعـبرة عـن أفكـار شخصـية، أو المخصصـة للكورس. وتفككـت أنـواع الشعر المعروفة إلى عدد كبير من الأساليب الفردية وأصبح الشـاعر هو الذى يعبر عن مشاعره مباشرة، أو يخاطب جمهوره دون وسيط، فى كل عمل يؤلفه.

وفـى نفـس الوقـت تقريبًا، أى حوالى عام ٧٠٠ ق. م، نجد أول أعمال الفن البصـرى الـتى وقعهـا أصحابها — ابتداء من إناء "أرسطونوثوس Aristonothos"، الـذى هـو أقـدم عمـل فنى عليه توقيع صاحبه فى التاريخ. وفى القرن السادس ظهر

نوع من الإنسان كان غير معروف تقريبًا من قبل – وهو الفنان ذو الشخصية الفردية الواضحة[1]. فلم يعرف عصر ما قبل التاريخ، أو العصور الشرقية القديمة، أو الفترة الهندسية في الفن اليوناني، شيئًا اسمه الأسلوب الفردى أو المثل العليا والمطامح الشخصية. وعلى أية حال فلا توجد أية دلائل تدل على أن الفنان كان يعتز بمشاعر من هذا النوع. ومن هنا كانت المناجيات الذاتية، كتلك التى تمثلها أشعار أرخيلوخوس Archilochus أو سافو، وتأكيد أرسطونوثوس تعيزه عن كل من عداه من الفنانين، ومحاولة قول شيء قيل من قبل بطريقة مختلفة، وإن لم تكن بالضرورة طريقة أفضل – كل ذلك كان شيئًا جديدًا كل الجدة، وبه يستهل عهد من التطور ظل يسير دون انتكاس (إذا استثنينا الفترة الأولى من العصور الوسطى) حتى عصرنا الحاضر .

ومع ذلك فقد كان لابد من التغلب على مقاومة قوية فى الأقاليم الدورية Dorian . ذلك لأن الأرستقراطية بوجه عام لا تؤيد النزعة الفردية، وإنما هى تبنى ادعاء الامتياز لديها على فضائل مشتركة بين الطبقة بأسرها، أو بين عشائر كاملة على أقل. وكانت طبقة النبلاء الدوريين فى العصر الآرخى ترفض بوجه خاص الدوافع والمثل العليا الفردية، وهى فى ذلك كانت مختلفة بوجه خاص عن طبقة النبلاء فى العصر البطولى أو فى المراكز الأيونية التجارية. ذلك لأن البطل يشتهى الشهرة، والتاجر يشتهى الربح، فكلاهما إذن ذو نزعة فردية، أما بالنسبة إلى ملاك الأرض الدوريين فإن المثل العليا البطولية السابقة قد فقدت قوتها، على حين أن السعى وراء المال والربح كان يبعث فى نفوسهم من الخوف أكثر مما يبعث من الأمل. ومن هنا كان من الطبيعى أن يحتموا وراء تقاليد طبقتهم، ويحاولوا إيقاف اندفاع النزعة الفردية .

---

[1] يعتقد لودفيج كورتيوس Ludwig Curtius أنه، منذ القرن السادس، "كانت النقوش المرسومة على قاعدة كل قطعة هامة من النحت الإغريقى تتضمن، إلى جانب اسم صاحب التمثال واسم الإله الذى كان التمثال مهدى إليه .. اسم الفنان أو الفنانين الذين صنعوه". انظر كتاب :
Die Antike Kunst, II, 1, 1938, P. 246 .

وكـان عهـد الطغـاة، الذيـن أصبحت لهم السيطرة على كل البقاع فى القرن السـابع، إذ أنهـم سيطروا أولاً على الدول الأيونية الرئيسية، ثم بعد ذلك على أرض اليونان الأصلية — كان ذلك العهد يعني انتصار النزعة الفردية انتصارا حاسمًا على أيديولوجـية القرابة العائلـية. فهـم يمـثلون فـى هـذه الناحية، كما يمثلون فى نواح أخـرى، الجسـر الموصـل إلى الديمقراطـية، التى اسـتبقوا الكـثير من مكاسبها، على الرغم مـن ابـتعاد طبيعـتهم كل الابتعاد عن الديمقراطية. فعلى الرغم من أن نظامهم فـى الحكـم، وهـو نظـام الملكـية المركـزية، كـان رده إلى الأيـام السـابقة عـلى الأرسـتقراطية، فقـد أخـذوا عـلى عـاتقهم أن يقوضـوا أركـان دولة العشيرة، فوضعوا حـدودا لاسـتغلال الأسـر النبيلة للشعب، وأتموا تحويل الإنتاج المنزلى القديم، الذى كان مكرسا للإعاشة وحدها، إلى إنتاج تجارى مخصص للبيع — وبذلك أتموا انتصار الـتاجر على مالك الأرض. ولقد كان الطغاة أنفسهم تجارا أغنياء، من أسر كريمة فى العـادة، اسـتغلوا المـنازعات الدائمـة التزايد بين الطبقات المالكة والطبقات العاملة، وبـين الأليجاركية والفلاحين، لكى يستولوا على السلطة السياسية باستخدام ثرواتهم بـبراعة. فهـم أمـراء تجـار كـان لديهـم بـلاط لا يقل روعة عن بلاط الأمراء القراصنة الذيـن عـرفهم العصـر البطولى، بل كان هذا البلاط أغنى من نظيره فى مظاهر الإنتاج الفـنى. ذلـك لأنهـم كـانوا مـن ذواقـة الفن، ومن هنا كانت تصدق عليهم تلك الصفة الـتى أطلقـت علـيهم، وهـى أنهـم أسـلاف أمـراء عصـر النهضـة، و"أول أفراد أسرة المديتشى"[1]. فقد كانوا يسعون، مثل الغاصبين فى عصر النهضة الإيطالى، إلى تغطية أعمـالهم غـير المشـروعة بـتقديم مزايا ملموسة والظهور بمظهر براق[2]، وهذا ما يفسر أريحيـتهم ونزعـتهم الـتحررية فـى الاقتصـاد، ورعايـتهم للفـنون. فهـم لم يكونـوا يسـتخدمونها أيضًا بوصفها مخدرًا لتهدئة المعارضـة. وإذا كانت سياستهم فى الفن قد اقترنـت فـى كثير من الأحيان بحب حقيقى للفن وفهم صحيح له، فإن ذلك لا يغير شـيئًا مـن الأسـاس الاجتماعى لهـذه السياسـة. والواقـع أن قصور الطغاة كانت أهم

---

(1) W. Jaeger, Op. cit., p. 230 – Cf. C.M. Bowra : Sociological Remarks on Greek Poetry", Zeitschr. F. Sozialforsch ., 1937 , VI, P. 393.

(2) B. Schweitzer : Der bildende Kuenstler und der Begriff des Kuenstlerischer in der Antike; 1925, p. 45 .

المراكز الثقافية في ذلك العصر، وكانت أعظم مراكز للإنتاج الفني فيه. فجميع الشعراء المهمين تقريبًا كانوا في خدمتهم. إذ نجد باكخوليدس Bacchylides وبندار وابيخارموس Epicharnues وأيسخولوس في بلاط هيرو Hiero في سراقوزه، ونجد سيمونيدس مع بيزيستراتوس Pisistratus في أثينا، كما كان أناكرياون Anacreaon هو شاعر البلاط عند بولوكراتس Polycrates الساموسي، وآريون Arion شاعرا لبلاط برياندر Periander الكورينثي. ومع ذلك، فعلى الرغم من كل هذا النشاط السائد في قصور الحكام، فإن الفن في عصر الطغاة لم يكن نتاجًا خالصًا للبلاط. ذلك لأن الروح العقلانية والفردية للعصر حالت دون نمو تلك الروح الاستعراضية الرسمية وتلك الأشكال التقليدية التي تميز أسلوب البلاط. والسمات الوحيدة التي كانت تتمثل في ذلك الفن، والتي نستطيع أن ننسبها إلى البلاط، هي استمتاعه بالحواس ونزعته العقلية المتألقة، ورشاقة تعبيره التي كانت مصطنعة إلى حد ما — وهي كلها سمات تتمثل في التراث الأيوني الأقدم عهدا، ولكنها حققت مزيدا من النمو في بلاط الطغاة[1].

ولو عقدنا مقارنة بين فن الطغاة وبين الفن في العصور السابقة، لكانت أبرز سماته هي تضاؤل أهمية العامل الديني : إذ يبدو أن أعماله الفنية قد تخلصت من جميع الارتباطات الكهنوتية، ولم تعد تربطها بالدين إلا علاقة خارجية. وقد نسمي هذه الأعمال تماثيل للعبادة، أو قرابين نذرية، أو آثارا جنائزية، غير أن استخدامها في الأغراض الشعائرية هو أضعف مبررات وجودها. وإنما كان هدفها الحقيقي هو تحقيق العرض الكامل للجسم البشري، وتفسير جماله، وفهم صورته المحسوسة، دون أية مضمونات سحرية أو رمزية. ومن الجائز أن صنع تماثيل الرياضيين كان له ارتباط معين بالطقوس الدينية، وأن الصبايا الأيونيات كن يستخدمن كقرابين نذرية، ولكن ما على المرء إلا أن يتطلع إلى هذه التماثيل لكي يقتنع بأنها لا ترتبط على الإطلاق بالشعور الديني، ولا تجمعها بالتراث العقيدي إلا أوهى الروابط. فإذا

[1] يعتقد وبستر T.B.L. Webster في كتابه : Greek Art and Literature 530 400 B.C., 1939 —أن النزعة الحسية هي الاتجاه الأسلوبي المميز لبلاط بولوكراتس، على حين أن النزعة العقلانية هي المميزة لبلاط بيزيستراتوس .

قارنتها بأى عمل فنى ينتمى إلى الشرق القديم، فسوف تدرك ما فى فكرتها من تحرر، بل من نزوع إلى الشر أحيانًا. ففى الشرق القديم كان العمل الفنى، سواء اتخذ صورة إله أم إنسان، وثيق الارتباط بالطقوس الدينية. وكانت صور المناظر اليومية، حتى أقلها أهمية، ترتبط ارتباطا وثيقًا بالإيمان بالخلود وعبادة الموتى. وفى الفن اليونانى نجد خلال فترة معينة مثل هذه العلاقة بين الفن والعبادة، وإن لم تكن قد بلغت هذا الحد من الوثوق. فمن الجائز أن أقام الأعمال اليونانية كانت بالفعل مجرد قرابين نذرية، كما لاحظ باوزيانوس Pausianus مندهشًا فيما يتعلق بجميع أعمال النحت فى الأكروبوليس بوجه عام[1]. ولكن الرابطة القديمة الوثنية بين الفن والدين قد انحلت فى العصر الآرخى المتأخر، وازداد على الدوام إنتاج الأعمال الدنيوية، على حساب الأعمال الدينية. ومع ذلك فقد ظل الدين حيا، وكان له تأثيره، وإن لم يعد الفن خادما له، بل أن عصر الطغاة كان فى الواقع عهد بعث دينى شهد من جميع النواحى دخول فئات جديدة بحماسة فى حظيرة الإيمان، وشهد عبادات سرية جديدة، وشيعا دينية جديدة، ومع ذلك فقد حدثت هذه الظواهر فى البداية بطريقة متكتمة، ولم تصل فى ذلك الحين إلى ضوء الفن. وهكذا لم نعد نجد فنا يظهر بتكليف من هيئات دينية، أو نتيجة لحافز دينى، وإنما أصبحت مهارة الفنان المتزايدة هى التى تلهب المشاعر الدينية وتلهمها فى هذه الفترة. وقد استمدت عادة تقديم صور للكائنات الحية إلى الآلهة، على سبيل القرابين المنذورة — استمدت هذه العادة حياة متجددة بفضل قدرة الفنان الجديدة على جعل هذه الصور أروع وأكثر جاذبية وأقرب إلى الطبيعة، وبالتالى أقدر على أن تسر الآلهة[2]. وبدأت المعابد تمتلىء بأعمال النحت، ولكن الفنان لم يعد يعتمد على الكهنة أو يعمل تحت وصايتهم، ولا يتلقى منهم تكليفا بإنتاج أعماله، بل أصبح من يرعونه الآن هم الطغاة والهيئات المحلية فى المدن، بل والأفراد والأثرياء فى حالة الأعمال الأقل تكلفة. ولم يكن ينتظر من الأعمال التى كان يصنعها لهم أن تكون لها

(1) Periegesis, V, 21 .

(2) J.D. Beazley : "Early Greek Art", Cambridge Ancient Hist., IV, 1926, p. 589.

قوة سحرية أو مخلصة، وحتى في الحالات التي كانت تخدم فيها غرضًا مقدسًا، لم تكن تزعم أبدًا أنها هي ذاتها مقدسة.

وهنا نجد أنفسنا إزاء فهم جديد كل الجدة للفن. فلم يعد الفن وسيلة لغاية، بل أصبح غاية في ذاته. ففي البدء كان كل لون من ألوان النشاط الروحي يتحدد في دقة بالغرض المفيد الذي يخدمه، غير أن لألوان النشاط الروحي هذه القدرة على التحرر من غرضها الأصلي، والميل إلى أن تستقل بنفسها، فتصبح بلا غرض، بل يغدو لها نوع من الاستقلال الذاتي. فحالما يشعر الإنسان أنه آمن ومتحرر من الضغط المباشر للصراع من أجل العيش، يبدأ في اللهو بتلك الموارد الروحية التي كان قد نماها في الأصل بوصفها أسلحة وأدوات تعينه في شدته. فهو يبدأ في البحث عن الأسباب، ويسعى إلى كشف التفسيرات، ويبحث في الارتباطات التي لا يجمعها بصراعه من أجل الحياة إلا صلة ضئيلة، وربما لم تكن لها صلة بها على الإطلاق. وعندئذ تخلى المعرفة العملية مكانها للبحث الحر، وتصبح وسائل السيطرة على الطبيعة مناهج لكشف الحقيقة المطلقة. وهكذا فإن الفن، الذي كان في الأصل مجرد خادم للسحر والطقوس، وأداة للدعاية والتمجيد، ووسيلة للتأثير في الآلهة والأرواح والناس، قد أصبح إلى حد ما نشاطا خالصًا، مستقلاً بذاته، "منزهًا"، يمارس لذاته ومن أجل ما يكشف عنه من جمال. وعلى نفس النحو أدت الأوامر والنواهي، والواجبات والمحرمات التي كانت في الأصل مجرد وسائل لجعل الحياة المشتركة في المجتمع ممكنة – أدت إلى قيام مذهب في الأخلاق يأخذ على عاتقه تحقيق الشخصية الأخلاقية وصبغها بصبغة الكمال. ولقد كان اليونانيون هم أول شعب يحقق هذا الانتقال من نوع النشاط الذي هو مجرد أداة، إلى نوع له استقلال ذاتي، سواء في مجال العلم والفن والأخلاق. وقبلهم لم يكن هناك بحث حر، أو درس نظري، أو معرفة عقلية، ولم يكن هناك فن كما نفهمه اليوم – أعني نشاطا يمكن أن يعد نتاجه صورا خالصة، ويمكن الاستمتاع به على هذا النحو. والواقع أن هذا التخلي عن النظرة القديمة القائلة أن الفن لا تكون له قيمة ولا يمكن فهمه إلا من حيث هو سلاح نستخدمه في الصراع من أجل الحياة، والاستعاضة عنها بموقف جديد يرى في الفن مجرد تعامل مع الخطوط والألوان، ومجرد إيقاع وانسجام،

ومجـرد محاكـاة للواقـع أو تفسـير لـه – هذا التحول هو أخطر تغير طرأ على تاريخ الفن بأسره طوال العصور .

لقد توصل اليونانيون في أيونية في القرنين السابع والسـادس ق. م فى نفس الوقـت الذى كشفوا فيه فكرة العلم بوصفه بحثا خالصا، إلى خلق أول الأعمال الفنية الخالصة، الـتى لا غـرض لهـا، وإلى أول إيحـاء بفكـرة "الفن لأجل الفن". على أن تغيرا بمـثل هـذه الضـخامة لا يمكـن أن يحـدث فـى جيل واحد، أو حتى فى فترة تسـاوى حكـم الطغـاة أو الأسـلوب الآرخـى. ومـن الجائـز أن هذا التغير لا يمكن أن يرتـبط بأيـة فـترة زمنـية بعينها، وأنه انبثاق لنزوع سحيق العهد كانت بوادره الأولى قديمـة قـدم الفن ذاته. ففي أقدم الأعمال الفنية جميعا نستطيع أن نلمح، على الرغم مـن كـل مـا كانـت ترتبط به من أغراض سحرية أو شعائرية أو دعائية، سمة هنا أو هـناك، وتخطـيطًا أو تـنويعا معيـنا، يـبدو بـالفعل متحررا لا غرض لـه، ويبدو لهوا خالصـا لصـانع سرح بخياله لحظة بعيدا عن المهمة العملية التى كان مكلفًا بها. فمن ذا الذى يستطيع أن يحدد بدقة، فى حالة تمثال مصرى قديم لإله أو ملك، مقدار ما فـيه مـن سـحر أو دعايـة أو عـبادة، ومقـدار ما فيه من خلق جمالى خالص مستقل، منفصـل عـن الصـراع مـن أجل الحياة والخوف من الموت؟ ومع ذلك، فأيًا كان مدى هـذا العنصـر الجمالى فى فن عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية الأولى، فسيظل مـن الصـحيح أن الفـن كـان فى أساسه نفعيًا حتى العصر الآرخى اليونانى. فالتعامل الحـر مـع الصـور، والقـدرة على النظر إلى الأداة كما لو كانت غاية فى ذاتها، وعلى اسـتخدام الفـن فـى إظهار الواقع، لا فى السيطرة عليه أو التأثير فيه فحسب – كل ذلـك كـان كشـفًا لليونانـيين فـى هذه الفترة. وحتى لو كان هناك نزوع سحيق العهد أمكـنه أن يـنطلق من عقاله فى هذه الفترة، فإن مما له دلالته الكبرى بالفعل أن هذا النزوع أصبحت له اليد العليا الآن، بحيث أن الأعمال الفنية أصبحت تخلق لذاتها، وإن كانـت القوالـب الـتى تنشأ على هذا النحو، والتى توصف بأنها مستقلة بذاتها، كانت دون شك خاضعة لظروف اجتماعية معينة، وربما كانت تخدم غرضًا خفيًا.

على أن الاستقلال الذاتي لمختلف قوى الإنسان الخلاقة لا يمكن أن يتحقق دون نوع من إضفاء للقوالب الشكلية على الوظائف الروحية. ويبدأ هذا التحول على صورة استعداد لتقدير الإنجازات الروحية، لا على أساس فائدتها للحياة وحدها، بل على أساس ما تتصف به في ذاتها من كمال داخلي. فإذا أبدى المرء إعجابًا بغريمه، مثلا، لما يتصف به من كفاءة أو شجاعة، بدلاً من أن ينكر عليه كل الصفات التي قد تكون ضارة به هو ذاته، كانت تلك خطوة في سبيل صبغ القيم بصبغة شكلية محايدة. وأوضح حالات هذا الطابع الشكلي للقيم هو الرياضة، التي هي ذاتها الصراع من أجل الحياة وقد اتخذ شكل اللعب. غير أن الفن والعلم بدورهما من أشكال اللعب، بل أن هذا يصدق أيضًا، بمعنى ما، حتى على الأخلاق ذاتها، بقدر ما تتحول أخلاقية المرء إلى إنجاز خالص، مكتف بذاته، متعلق بالشخص نفسه، لا يتأثر بأية اعتبارات خارجية. وعن طريق الفصل بين هذه الوظائف الروحية بعضها عن البعض، وعن الحياة ككل، تنحل الوحدة الأصلية للحكمة العملية عند الإنسان، وتتفكك معرفته التي لم تكن تعرف تمييزا، وتتجزأ الصورة الكلية الشاملة التي كان يكونها عن العالم، فتنقسم إلى مجال أخلاقي ديني، ومجال علمي، ومجال فني. ويظهر استقلال المجالات المختلفة هذا بأجلى صوره في الفلسفة الطبيعية الأيونية التي ظهرت في القرنين السابع والسادس ق. م. فهنا نصادف لأول مرة قوالب فكرية كانت مستقلة، بدرجات متفاوتة، عن الاعتبارات والأهداف العملية. ولقد كانت الحضارات السابقة على الحضارة اليونانية، بدورها، قد قامت بكثير من الملاحظات والاستنتاجات والحسابات العلمية، غير أن كل معرفة ومهارة اكتسبتها كانت مرتبطة بجو من العلاقات السحرية، والخيالات الأسطورية، والعقائد الدينية، ولم تغب عن ذهنها أبدا الأغراض العملية التي كانت تستهدفها منها. أما عند اليونان فنجد لأول مرة علما لا يقتصر على كونه عقليا متحررا من الإيمان الديني والخرافة فحسب، بل هو أيضًا متحرر من كل فكرة عن أية منفعة محتملة. على أن الحدود بين الصورة النافعة والصورة الخالصة ليست واضحة المعالم إلى هذا الحد في الفن، كما أن التغير لا يمكن أن يعزى بمثل هذا الوضوح إلى إقليم معين، ولكنا نستطيع أن نقول في هذه الحالة بدورها أن التحول

قد حدث في المجال الثقافي الأيوني، وخلال القرن السابع. ومع ذلك فإن الأشعار الهوميرية بدورها تنتمي – بالمعنى الدقيق – إلى عالم الصور المستقلة، إذ أنها ليست جامعة بين الدين والعلم والشعر، وليست مجرد تكديس لمعرفة العصر وعلمه وتجربته ، وإنما هو شعر خالص، ويكاد يكون خالصا. وعلى أية حال، فإن الاتجاه إلى الاستقلال يظهر لأول مرة، في الفن كما في العلم، عند نهاية القرن السابع.

أما سبب حدوث هذا التغير في ذلك الزمان والمكان بعينه، فمن الواضح أنه يكمن في تأثير الاستيطان في أرض غريبة، والمؤثرات التي لابد أن الحياة بين الشعوب والحضارات الأجنبية قد أحدثتها في اليونانيين. ذلك لأن الأجانب الذين كانوا يحيطون باليونانيين من كل جانب في آسيا الصغرى، قد أشعروهم بعبقريتهم الأصيلة الخاصة وكان من المحتم أن يؤدي بهم هذا الوعي الذاتي، وما ارتبط به من تأكيد للذات – أي كشف سماتهم الفردية وتأكيدها – إلى فكرة التلقائية والاستقلال. فالعين التي تدربت على ملاحظة حضارات الشعوب المختلفة تستطيع أن تميز بالتدريج مختلف العناصر التي تتألف منها نظرة كل شعب إلى العالم. وعندما يدرك الذهن أن كلا من هذه الشعوب يصور إله الخصب، أو إله الرعد، أو إله الحرب، بطريقة مختلفة، فإنه يصل بالتدريج إلى ملاحظة طريقة التصوير، وقد يحاول، عاجلاً أو آجلاً، أن ينتج شيئا بالطريقة الأجنبية، ولكن دون أن يكون معتنقًا للمعتقدات الدينية للأجنبي – بل دون أن تكون له أية معتقدات على الإطلاق. وعند هذه النقطة لا تتبقى إلا خطوة واحدة نحو إدراك صور مستقلة منفصلة عن أية نظرة موحدة إلى العالم. فالوعي بالذات، وإدراكي العام أنني أوجد مستقلاً عن ظروف اللحظة الراهنة، يمثل أول جهد كبير يبذله الإنسان في سبيل التجريد، كما أن استقلال مختلف جوانب النشاط الروحي عن وظيفتها في حياته ككل، ووحدة نظرته إلى العالم، هو تجريد ثان.

وليست تجربة الاستيطان في أرض أجنبية هو العامل الوحيد الذي ينمي القدرة على التفكير التجريدي، وهي القدرة التي تؤدي إلى استقلال الصور الروحية، بل أن ممارسة التبادل النقدي في التجارة تساعد بدورها على ذلك إلى حد بعيد.

فهذه الوسيلة المجردة فى التبادل، التى ترد مختلف السلع إلى عنصر مشترك، وهذا التقسيم لعملية المقايضة الأصلية إلى عمليتين أصليتين للبيع والشراء، هو عامل يعود الناس على التفكير المجرد، وعلى فكرة وجود صورة أو شكل مشترك بين مضمونات متباينة، أو مضمون مشترك يتخذ أشكالاً مختلفة. وما أن يتم تمييز المضمون عن الشكل، فإن فكرة إمكان قيام الشكل بذاته من حيث هو كيان مستقل تصبح قريبة من الأذهان. كذلك فإن التطور التالى لهذه الفكرة يرتبط أيضًا بتكديس الثروة فى اقتصاد نقدى، وبما يترتب عليه من تخصص فى العمل. فتحرير عناصر معينة فى المجتمع من أجل خلق صور مستقلة — أعنى صورًا "غير مفيدة"، و"غير منتجة" — هو علامة عن علامات الثراء ووجود فائض من الطاقة ووقت الفراغ. ولا يصبح الفن مستقلاً عن السحر والدين، وعن التعليم والاستعمالات العملية، إلا عندما يكون لدى الطبقة العليا من الوسائل ما يمكنها من تحمل نفقات هذا الترف، وعنى به إنتاج فن "بلا غرض".

الفصل الثالث
الفن الكلاسيكى
والديموقراطية

يثير الفن الكلاسيكى مشكلة من مشكلات علم الاجتماع يصعب حلها : ذلك لأن النزعة التحررية والفردية فى الديمقراطية تبدو غير متمشية مع صرامة الأسلوب الكلاسيكى وانتظامه. ولكن الواقع، الذى يثبته أى بحث مفصل، هو أن أثينا لم تكن فى العصر الكلاسيكى ديمقراطية على طول الخط، كما أن فنها الكلاسيكى لم يكن "كلاسيكيا" بالمعنى الدقيق الذى كان يفترض من قبل. ذلك لأن القرن الخامس ق. م. هو أولا واحد من عصور تاريخ الفن التى حققت أهم وأعظم الانتصارات فى مجال النزعة المطابقة للطبيعة. وهذا لا يصدق فقط على الأسلوب الكلاسيكى المتقدم لأعمال النحت فى أوليمبيا(*)، وعلى فن مورون(**) Myron، بل أن القرن الخامس بأكمله يمثل عهد استمتاع بالطبيعة ظل فيما عدا فترات قصيرة — يتزايد بإطراد. والواقع أن أهم ما تتميز به النزعة الكلاسيكية اليونانية عن الأساليب الكلاسيكية اللاحقة التى استمدت منها، هو أن نزوعها إلى التزام الطبيعة لا يكاد يقل قوة عن رغبتها فى التناسق والنظام. ولقد كان وجود هذين النوعين المتعارضين من النزوع الفنى متمشيًا تمامًا مع الانقسام الذى كان يميز الحياة الاجتماعية والسياسية فى ذلك العصر، ومع التناقض الكامل فى موقف الديمقراطية، من حيث هى مثل أعلى، من مشكلة الفردية. ذلك لأن الديمقراطية فردية النزعة، من حيث أنها تطلق العنان للمنافسة ولمختلف القوى فى المجتمع، وتقدر كل شخص حسب قيمته الفردية الخاصة، وتشجعه على أن يبذل قصارى جهده. غير أنها ذات نزعة

(*) وهى التماثيل وأعمال الحفر الموجودة فى معبد "زوس" فى منطقة أوليمبيا، التى كانت تقام فيها الألعاب الأوليمبية. (المترجم)

(**) من أشهر المثالين اليونانيين، كانت أهم أعماله من البرونز، وتتميز بحيويتها واقترابها التام من الطبيعة. وأشهر هذه الأعمال تمثال "رامى القرص" و"بقرة فى سوق أثينا". (المترجم)

مضـادة للفـردية من حيث أنها تقلل الفوارق بين الطبقات وتلغى الامتيازات المكتسبة بـالمولد. وهـى فـى الواقع تؤدى إلى قيام نوع من الحضـارة يبلغ من تمايزه أن الفردية والـروح الجماعـية لا يمكن أن تظلا فيه ضدين، بل ينظر إليهما على أنهما مرتبطتان فـيه ارتـباطا لا ينفصم. وفى مثل هذه الأحوال المعقدة، تزداد صعوبة التقدير الصحيح للعوامـل الأسـلوبية فـى الفن، مـن وجهـة نظـر عـلم الاجـتماع. فـلا يمكـن تحديـد اهـتمامات مخـتلف عناصر المجتمع وأهدافها بنفس السهولة التى كان من الممكن بها تحديدهـا فـى ظـل العلاقـة السـابقة بـين طـبقة النـبلاء من ملاك الأرض والفلاحين المعدمـين. ذلـك لأن ولاء الطـبقة المتوسـطة يصـبح موزعـا، وتقـوم طـبقة بورجوازيـة حضـرية تحـتل موقعًا وسطا بين الطبقتين العليا والدنيا، وتتجه مصلحتها إلى إيجاد نـوع مـن المسـاواة الديمقراطـية، ولكـنها تـتجه إلى الحصـول لنفسـها عـلى مكاسـب رأسمالـية جديـدة، بل أن طبقة النبلاء بدورها تصبح روحها متجهة إلى تحقيق المزيد مـن الـثراء، وتفقـد مـا كانت تتصف به من وحدة المبدأ واتساق الهدف، وتندمج فى الطبقة البورجوازية ذات النزعة العقلانية، التى لا يعرف لها تراث.

والواقـع أنه لا الطغاة ولا الشعب نجح فى كسر شوكة طبقة النبلاء. صحيح أن دولـة العشيرة ألغيت، كما أدخلت النظم الديمقراطية الأساسية شكلاً على الأقل، ومـع ذلـك فـإن نفوذ طبقة النبلاء لم يتزعزع إلا قليلاً وربما بدت لنا أثينا فى القرن الخـامس ديمقراطـية بالقـياس إلى نظـم الحكم المطلق فى الشرق، ولكنا إذا ما قارناها بالديمقراطـيات الحديـثة بـدأت أشـبه بقلعـة للأرسـتقراطية. كانت أثينا تحكم باسم الشعب، ولكن بروح طبقة النبلاء. وقد تحقق الجزء الأكبر من انتصارات الديمقراطية ومكاسـبها السياسـية عـلى أيـدى رجـال مـنحدرين مـن أصـل أرستقراطى. ذلك لأن ملتـيادس Miltiades وثمسـتوكليس Themistocles وبيركلـيس Pericles كـانوا جميعًا يـنحدرون مـن أسـر نبيلة عريقة. ولم يستطع الأفراد الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى أن يقوموا بدور بارز بالفعل فى شئون الدولة إلا فى الربع الأخير من القرن، وحـتى فـى ذلـك الحين كانت الأرستقراطية لا تزال تحتفظ بمركزها المسيطر. صحيح أنهـا اضـطرت إلى إخفـاء سـيطرتها هـذه وراء سـتار، والقيام بتنازلات كثيرة — وإن كانـت فـى العادة تنازلات شكلية فحسب — للبورجوازية. وكان هذا التنازل الشكلى

ذاتـه مؤديًـا إلى قـدر معـين من التقدم ، غير أن الديمقراطية السياسية لم تؤد أبدًا — حـتى فـى نهايـة القـرن — إلى أى نـوع مـن الديمقراطية الاقتصـادية. وكان "التقدم" الوحـيد ينحصـر فـى حلـول أرسـتقراطية المال محل أرستقراطية المولد، وحلول دولة الـثراء والاسـتثمار محـل دولـة العشـيرة. وكـان هـناك عامل آخر يضـاف إلى ذلك فى حالـة أثيـنا. فقد كانت ديمقراطية استعمارية، تنفذ سياسة تحقق المكاسـب للمواطنين الأحـرار والرأسماليين، عـلى حسـاب العبـيد وقطاعات الشعب التى لم يكن لها فى غـنائم الحـرب نصيب. بل إن أقصى ما كان يعنيه التقدم نحو الديمقراطية هو توسع طبقة المستثمرين.

ولم يكن الشعراء والفلاسفة يعطفون كثيرا على البورجوازية ، غنية كانت أم فقـيرة، وإنمـا كـانوا يؤيـدون طـبقة الـنبلاء حـتى لـو كـانوا هـم أنفسـهم مـن أصـل بورجـوازى. فقـد كـان جميع القادة الروحيين فى القرنين الخامس والرابع، باستثناء السفسـطائيين ويوريبـيدس، فـى جانـب الأرسـتقراطية والرجعـية. وكـان بـندار وايسـخولوس وهرقليطس وبارمنيدس وانبادوقليس وهيرودوت وثوكوديدس هم أنفسـهم أرسـتقراطيون، على حين أن سوفوكليس وأفلاطون، اللذين كانا من الطبقة الوسطى، قـد أدمجا نفسيهما كل الإدماج فى طبقة النبلاء. وحتى أيسخولوس ذاته، الذى كان أكـثرهم مـيلا إلى الديمقراطـية، قـد هـاجم فـى أخـريات أيامـه الـتغيرات الجاريـة، ووصـفها بأنهـا جذريـة أكثر مما ينبغى[1]. بل أن مؤلفى الكوميديا كانوا رجعيين فى مشـاعرهم، عـلى الـرغم مـن أن الكومـيديا فـى ذاتهـا فن ديمقراطى[2]. ولا أدل على الوضـع الـذى كـان قائمًـا فـى أثينا من أن عدوا لدودا للديمقراطية مثل أرسطوفانيس كان يحرز الجائزة الأولى باستمرار، بل كانت له أيضًا شعبية كبيرة[3].

---

(1) G. Thomson., op. cit., p. 353 .

(2) Gilbert Muuay : A Hist. Of Ancient Greek Lit., 1937, p. 279 .

(3) Victor Fhrenburg : The People of Aristophanes . A. Sociology of Old Attic Comedy, 1943 .

ويلاحظ أن هذا الكتاب بدوره لم ينجح فى جعل الشاعر صديقا للديمقراطية .

ومن شأن هذه الاتجاهات المحافظة أن تعطل السير نحو نزعة مطابقة الطبيعة، وإن لم تكن تستطيع أن توقفه. وإنا لنجد لدى أرسطوفانيس دليلا واضحًا على أن مفكرى ذلك العصر كانوا على وعى تام بالارتباط بين النزعة الطبيعية والسياسية التقدمية، من جهة، وبين النزعة الشكلية الدقيقة والاتجاهات المحافظة، من جهة أخرى. فهو ينتقد يوريبيدس لأنه يعمل على تقويض المثل الأخلاقية الأرستقراطية القديمة، ولأنه يهدم القواعد القديمة (المثالية) للفن، وهو لا يميز هذا الانتقاد وذاك، بل يجمع بينهما في سياق واحد. وقد روى أرسطو عن سوفوكليس أنه أشار إلى أنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا، على حين أن يوريبيدس يصورهم على ما هم عليه. (كتاب الشعر، ١٤٦٠ب، ٣٣ — ٥). وليست هذه الملاحظة إلا صيغة أخرى لملاحظة أرسطو ذاته القائلة أن تماثيل بولوجنوتس Polygnotus وشخصيات هوميروس "أفضل منا نحن أنفسنا" (الشعر، ١٤٤٨ أ، ٥ — ١٥)، مما يشكك في أن تكون هذه الكلمة قد صدرت عن سوفوكليس بالفعل. وأيًا كان الأمر فسواء كانت هذه الملاحظة قد صدرت عن سوفوكليس أو أرسطوفانيس أو أرسطو أو غيرهم، فإن النظرة إلى الأسلوب الكلاسيكى على أنه "مثالى"، وإلى الفن الكلاسيكى على أنه يمثل عالما معياريًا أفضل قوامه أفراد أرفع من الناحية الأخلاقية — هذه النظرة إنما هى تعبير واضح عن العقلية الأرستقراطية التى كانت سائدة فى ذلك العصر. وتظهر هذه المثالية الجمالية السائدة بين طبقة النبلاء المثقفين، بأوضح صورة ممكنة، فى اختيارهم للموضوعات التى أرادوا تصويرها. فقد كان تفضيل الطبقة الأرستقراطية يكاد يقتصر على الموضوعات المستمدة من أساطير الآلهة والأبطال الهلينية القديمة، أما الموضوعات العصرية المرتبطة بالحياة اليومية فكانت تعد تافهة. وهم لم يكونوا يعترضون على أسلوب النزعة مطابقة الطبيعة لذاته، بل لأنه الأسلوب الواضح لتصوير موضوعات الحياة اليومية. فلم تكن نزعة مطابقة الطبيعة تبدو ممجوجة فى نظرهم إلا عندما تطبق على القصص التاريخية الكبرى، كما هى الحال عند يوريبيدس، وليس بالضرورة عندما تستخدم فى الأشكال الفنية الأكثر شعبية، التى كانت هذه النزعة تبدو ملائمة لموضوعاتها التافهة.

ولقد كانت التراجيديا هي الابتكار المميز للديمقراطية الأثينية، والحق أن ضروب الصراع الداخلي لبنائها الاجتماعي لا تظهر في أي فن آخر بمثل الوضوح والصراحة اللذين تظهر بهما في هذا الفن. فالظروف الخارجية المرتبطة بطريقة عرضها على جماهير الشعب كانت ديمقراطية، ولكن مضمونها، وقصص البطولة بما فيها من نظرة مأساوية بطولية إلى الحياة، كانت أرستقراطية. فقد كانت منذ البداية موجهة إلى جمهور أكبر وأشد تنوعا من تلك الجماعات البارزة التي كانت حكايات البطولة أو الملاحم تروى على موائدها. ولكنها من ناحية أخرى تعمل دون شك على نشر معايير الفرد الكبير القلب، والإنسان المميز غير العادي، وكانت تجسد للمثل الأعلى في الخير والجمال. وكأن أصل التراجيديا هو انفصال قائد الكورس عن الكورس، مما حول الأداء الجماعي للأغنيات إلى حوار درامي - وكان هذا الانفصال مظهرا من مظاهر اتجاه إلى الفردية، غير أن تأثير التراجيديا يتوقف من جهة أخرى على وجود إحساس بالمشاركة ووحدة الاتجاه بين المشاهدين، وعلى تقدير جماهير كبيرة من نفس المستوى لها - فهي لا يمكن أن تنجح إلا بوصفها تجربة جماهيرية. ومع ذلك فحتى جمهور التراجيديا اليونانية كان إلى ما جمهورا مختارا، فهو يتألف، على أحسن الفروض، من جميع المواطنين الأحرار، ولا يزيد تكوينه ديمقراطية عن الطبقات التي تحكم المدينة. كذلك فإن الروح التي يدار بها المسرح الرسمي كانت أقل شعبية بكثير حتى من تكوين جمهوره، إذ لم يكن للجماهير التي تكون النظارة أي تأثير حاسم في اختيار المسرحيات أو توزيع الجوائز. فقد كان الاختيار ، بطبيعة الحال، في أيدي المواطنين الأغنياء الذين يقومون بدفع نفقات الحفلات على أنها "اشتراك خصوصي"، أما توزيع الجوائز فكان في أيدي المحكمين، الذين لم يكونوا إلا موظفين تنفيذين في المجلس، وكانت الاعتبارات السياسية هي التي توجه أحكامهم في المحل الأول. أما الدخول المجاني، ودفع أجور للمشاهدين لقاء الوقت الذي كانوا يقضونه في المسرح (وهي مزايا تمتدح عادة على أنها تمثل أعلى درجات الديمقراطية) فكانت في واقع الأمر هي ذاتها العوامل التي حالت تماما بين الجماهير وبين ممارسة أي تأثير في مصير المسرح. فمن المحال أن يكون المسرح للشعب بحق إلا إذا كان وجوده ذاته متوقفًا على القروش

التى تدفع نظير دخولـه. ومن هنا فإن الفكرة التى اشترك فى إذاعتها النقاد الكلاسيكيون لمسرح قومى، وإن جمهوره هو الذى يحقق المثل الأعلى لشعب يتحدد بأكمله من أجل دعم الفن – هذه الفكرة هى فى واقع الأمر تزييف للحقيقة التاريخية[1]. فمن المؤكد أن مسرح الاحتفالات في أثينا الديمقراطية لم يكن "مسرحا شعبيا". ولم يكن فى استطاعة الباحثين النظريين الألمان، من كلاسيكيين ورومانتيكيين، أن يصوروه على هذا النحو إلا لأنهم تصوروا المسرح مؤسسة تعليمية. والواقع أن "المسرح الشعبى" الحقيقى فى العصور القديمة كان مسرح المحاكاة mime، الذى لم يكن يتلقى إعانة من الدولة، وبالتالى لم يكن مضطرا إلى أن يتلقى تعليمات من أعلى، ومن هنا فإنه وضع مبادئه الفنية على أساس تجربته المباشرة مع جماهير المشاهدين وحدها فحسب. ولم يكن هذا المسرح يقدم لمشاهديه درامات ذات تركيب فنى، عن حوادث تراجيدية بطولية أو عن شخصيات نبيلة، أو حتى مقدسة، وإنما كان يقدم مناظر واقعية قصيرة مجملة، تستمد موضوعاتها وشخصياتها من أبسط حوادث الحياة اليومية. وهنا نجد أنفسنا آخر الأمر إزاء فن لم يخلق من أجل الشعب فحسب، بل خلق أيضاً، بمعنى ما، بواسطة الشعب. ومن الجائز أن ممارسى فن المحاكاة كانوا ممثلين محترفين، ولكنهم ظلوا شعبيين، ولم تكن لهم صلة بالصفوة المثقفة، وذلك على الأقل إلى أن أصبح فن المحاكاة عصرياً مرغوباً فيه بين الطبقة الأرستقراطية. وكان هؤلاء الفنانون منتمين إلى الشعب، يشاركونه أذواقه، ويستفيدون من أحاسيسهم المرتبطة به. ولم يكن هدفهم هو أن يعلموا جمهورهم أو يربوه، وإنما هو أن يرفهوا عنه. ولقد كان المسرح الشعبى، الواقعى، المتواضع، نتيجة تطور أطول وأكثر استمراراً بكثير، وامتاز بإنتاج أغزر وأشد تنوعاً بكثير، من المسرح الكلاسيكى الرسمى، ولكن من سوء الحظ أن هذا الإنتاج يكاد يكون كله مفقوداً. ولو كانت هذه المسرحيات قد بقيت، لأدت قطعاً إلى تغير كامل فى نظرتنا إلى الأدب اليونانى، وربما إلى الحضارة اليونانية بأسرها. والواقع أن مسرح المحاكاة لم يكن أقدم بكثير من التراجيديا فحسب، بل أن من الجائز أن أصله يرجع إلى

---

[1] Cf. Adolf Roemer: "Ueber den literish-aesthetischen Bildungstand des attischen Theaterpublikums, Abh. Der philos-philol. Klasse der Kgl. Bayr. Akad. d. Wiss., 1905, vol. 22.

عصور ما قبل التاريخ، وأنه يرتبط بالرقصات السحرية الرمزية، وبالشعائر المتعلقة بالحصول على الغذاء، والسحر المرتبط بالصيد، وعبادة الموتى. أما التراجيديا فيرجع أصلها إلى الديثورامب dithyramb، وهو نوع غير درامي من الفن. وأغلب الظن أنها اكتسبت صورتها الدرامية- التي تضمنت تحويل القائمين بالأداء إلى شخصيات خيالية وتغير الماضي الملحمي إلى حاضر- من فن المحاكاة. ففي التراجيديا ظل العنصر الدرامي قطعاً خاضعاً للعنصر الغنائي التعليمي على الدوام، ويدل تمكن الكورس من البقاء فيها على أن التراجيديا لم تكن تهدف إلى اكتساب التأثير الدرامي وحده، وبالتالي كانت تهدف إلى خدمة أغراض أخرى غير مجرد الترفيه والتسلية.

ولقد كان مسرح الاحتفالات هو أفضل أداة للدعاية في يد دولة المدينة polis، ومن المؤكد أن هذه الدولة لم تكن تسمح لأي شاعر بأن يستخدم هذه الأداة كما يحلو له. فشعراء التراجيديا كانوا في واقع الأمر يعيشون من أموال الدولة ويقدمون إليها ما تحتاج إليه- إذ كانت الدولة تدفع لهم أجراً عن المسرحيات التي تمثل، ولكنها بطبيعة الحال لم تكن تسمح بأداء مسرحيات تسير في اتجاه مضاد لسياستها أو لمصالح الطبقات الحاكمة. ولقد كانت التراجيديا متحيزة صراحة، ولم تكن تدعي غير ذلك. فهي تعالج مسائل متعلقة بالسياسة الراهنة، تتركز حول مشكلات لها كلها ارتباط مباشر أو غير مباشر بالمسائل الملحة في ذلك الوقت — كالتضاد بين دولة العشيرة ودولة الشعب. ومن المؤكد أن عقاب فرونيخوس Phrynichus ، الذي يقال إنه كان راجعا إلى اختياره موضوعا لمسرحية من واقعة القبض على مليتوس Miletus، التي كانت قد حدثت في عهد قريب، كان راجعًا إلى أن طريقة معالجته لهذا الموضوع لم تكن تتفق مع وجهات النظر الرسمية، لا إلى أنه خلط بين السياسة والفن[1]. ولم يكن هناك ما هو أبعد عن الفهم الشائع عندئذ للفن من القول بضرورة الفصل بين المسرح وكل اتصال بالحياة والسياسة. فالتراجيديا اليونانية كانت "دراما سياسية" بأدق معاني هذه الكلمة، وهكذا فإن خاتمة مسرحية

---

[1] Cf. J. Harrison : Ancient Art and Ritual, 1913, p. 165 .

"يومينيدس Eumenides" بما فيها من دعوات حارة لرخاء الدولة الأثينية، تكشف عن الغرض الرئيسي من المسرحية. وقد أدت هذه السيطرة السياسية على المسرح إلى عودة ظهور الرأى القديم القائل أن الشاعر حارس على حقيقة عليا، ومعلم يقود أمته إلى مستوى أرفع من مستويات الإنسانية. وهكذا فإن الشاعر بلغ مرة أخرى مركزا يكاد يكون معادلاً لمركز العراف الكاهن فى عصور ما قبل التاريخ، بفضل أداء التراجيديات فى الاحتفالات التى ترعاها الدولة، ونتيجة للظروف التى أدت إلى النظر إلى التراجيديا على أنها التفسير الرسمى للأساطير القومية.

ومن المؤكد أن إدخال كلايستنيس Cleisthenes لعبادة ديونيزوس فى سوكيون Sykion كان حركة من حركاته السياسية، وكان المقصود منها هو أن تحل محل عبادة أدراستوس Adrastus التى كانت شائعة بين الأسر النبيلة هناك. كذلك فإن الاحتفالات الديونيزية التى أدخلها بيزيستراتوس Pisistratus فى أثينا كانت احتفالات سياسية دينية، تزيد فيها أهمية العامل السياسى كثيرًا على العامل الدينى. غير أن النظم والإصلاحات الدينية التى أدخلها الطغاة كانت دون شك مبنية على مشاعر وحاجات شعبية أصلية، وكانت هذه الروح الشعبية من أسباب نجاحهم. وبالمثل فإن الحكم الديمقراطى، شأنه شأن حكم الطغاة، قد استغل الدين استغلالاً كبيرًا من أجل ربط الجماهير الشعبية بالدولة الجديد. وقد اتضح أن التراجيديا وسيط رائع فى تحقيق هذا الارتباط بين الدين والسياسة، إذ أنها كانت تحتل موقعا وسطا بين الدين والفن، وبين العناصر المعقولة واللامعقولة، أو "الديونيزية" والأبولونية. فالعامل العقلى، وهو الارتباط السببى فى عقدة التراجيديا، كانت له منذ البداية أهمية تكاد تعادل أهمية العنصر اللاعقلى – أعنى التبجيل الدينى. غير أن العنصر العقلى فى عقدة التراجيديا ازداد سيطرة بالتدريج بازدياد نضج الأسلوب الكلاسيكى، كما أن أهمية العنصر اللاعقلى أخذت تقل تدريجاً. فكل ما كان مختلطا، معتما، صوفيا وجدانيًا، لا شعوريًا ولا يمكن السيطرة عليه، ألقى عليه آخر الأمر ضوء التجربة الوضاح، وأصبح من الضرورى فى كل الأحوال بيان المعنى القابل للتحقيق، والارتباط السببى، والدافع الأخلاقى. وهكذا فإن الدراما، وهى أكثر أنواع الشعر معقولية، أعنى ذلك النوع الذى تكون للدوافع الكافية المتسقة

فيه أهمية قصوى، كانت هى أقرب أنواع الشعر إلى الروح الكلاسيكية. وهذا أوضح دليل على أهمية الدور الذى قامت به النزعة العقلانية والنزعة المطابقة للطبيعة فى الفن الكلاسيكى، وهو يثبت أن هذين المبدأين متمشيان تمامًا كل مع الآخر.

أما الفنون البصرية فى العصر الكلاسيكى فقد ارتبط فيها عنصرا مطابقة الطبيعة والتصميم على نحو أوثق من ارتباطهما فى الدراما ذاتها، ففى الحالة الأخيرة، نجد أن التراجيديا بما لديها من ميل إلى النزعة الشكلية الدقيقة، تكون نمطا مستقلاً عن فن المحاكاة الذى تسوده الواقعية، كما أن نزعة مطابقة الطبيعة فى التراجيديا لا تعدو أن تكون اشتراطا لاحتمال وقوع عقدة العمل الفنى من الوجهة المنطقية، ولإمكان تصور الشخصيات من الوجهة النفسية. أما فى الفنون التشكيلية والتصويرية فى ذلك العصر، فإن الأشياء القبيحة، الشائعة، التافهة أصبحت موضوعات هامة. ففوق بوابات معبد زوس فى أوليمبيا، وهى الأثر الرئيسى للفن الكلاسيكى فى عهده المتقدم، نجد على سبيل المثال رجلا عجوزا ذا بطن مترهل متدل، ونجد واحدا من شعب "لابيث" Lapith (*) يتميز بقسمات زنجية قبيحة. وعلى ذلك فإن اختيار الموضوعات لم يكن يلتزم بدقة المثل الأعلى للجمال الخير "كالوكاجاثيا". كذلك فإن الرسم المعاصر على الأوانى كان يستخدم عادة المنظور وأبعاد العمق، وهو يتخلص آخر الأمر من جميع بقايا المواجهة والخطوط القائمة الزوايا، المعروفة فى العصر الآرخى. وكان انتباه مورون Myron مركزا على التعبير عن الحيوية والتلقائية، فكل هدفه كان تصوير الحركة والجهد المفاجىء والوضع الملىء بالنشاط. وهو يحاول أن يثبت العنصر المتحول فى الحركة، والانطباع الذى يتكون فى لحظة عابرة. ففى تمثاله "رامى القرص" يختار تصوير أسرع لحظات الفعل وأشدها توترا وتركيزًا – أعنى اللحظة التى تسبق انطلاق القرص مباشرة. وهنا نجد، لأول مرة منذ العصر الحجرى القديم، تقديرا كاملا لقيمة "اللحظة الحافلة". وهنا أيضًا يبدأ تاريخ نزعة الإيهام illusionosm الأوروبية، وينتهى تاريخ التنظيم "الإرشادى" والتصورى كما عرفه العصر الآرخى، وهو التنظيم حسب "الجوانب

(*) وهو شعب "اللابيثاى Lapithae"، أحد الشعوب الثيسالية Thessalian فى العصر البطولى. (المترجم)

الأساسية" للموضوع. وبعبارة أخرى فقد تم الوصول إلى المرحلة التى لا ينظر فيها إلى أى جمال شكلى، مهما كان من أحكام تنظيمه، ومن قوة تأثيره من الوجهة الزخرفية، على أنه يبرر الخروج عن قوانين التجربة الحسية. فلم تعد كشوف نزعة مطابقة الطبيعة تدمج فى نسق من التقاليد الجامدة، ولا تقبل إلا فى هذه الحدود، وإنما أصبح من الضرورى بأى ثمن أن يكون التمثيل صحيحًا، فإذا تعارضت صحة التمثيل مع التقاليد، فعلى التقاليد أن تتنازل وتستسلم.

والواقع أن طريقة الحياة التى أصبحت الآن سائدة فى الديمقراطيات اليونانية أصبحت دينامية، طليقة، متحررة من كل تحيز أو تقاليد جامدة، وذلك إلى حد لم يعرف له نظير منذ العصر الحجرى القديم. فقد أزيلت كل القيود الخارجية والنظم المقيدة للحرية الفردية. ولم يعد هناك طغاة أو أمراء، أو كهنة وراثيون أو كنيسة مستقلة، أو كتب مقدسة أو عقائد مبجلة، أو احتكارات اقتصادية صريحة، أو قيود تحد من حرية المنافسة. وكان كل شىء يساعد على ظهور فن دنيوى، يقوم على الاستمتاع بالحياة وبالواقع، مع إحساس مرهف بقيمة اللحظة العابرة، ومع ذلك فإن القوى المحافظة القديمة كانت لا تزال حية إلى جانب هذا الاتجاه الدينامى التقدمى. فطبقة النبلاء التى ظلت متشبثة بامتيازاتها، حريصة على الاحتفاظ بدولة العشيرة المتسلطة، وبالاقتصاد الاحتكارى القديم، كانت تحاول بدورها أن تحتفظ لأطول مدة ممكنة بالأشكال الجامدة الصارمة للأسلوب الآرخى. وهكذا فإن تاريخ الفن الكلاسيكى بأسره يتحكم فيه تناوب هذين الأسلوبين المتضادين، حين كانت تصبح لأحدهما أو للآخر الغلبة مؤقتًا. فبعد أن بدأ القرن بداية دينامية، أعقبت ذلك فترة سكونية طبق فيها مبدأ بولوكليتوس Polycletus [*] المشهور، أما أعمال النحت فى البارثينون Parthenon فتمثل مركبا من هذين الاتجاهين، يحل محله عند نهاية القرن امتداد لنزعة مطابقة

---

[*] وضع بولوكليتوس مجموعة من القواعد فى فن النحت أصبح بفضلها من أشهر المثالين فى تاريخ الفن اليونانى. وهذه القواعد متعلقة بنسب الجسم البشرى فى المعيار المتوسط لطوله وسنه، إلخ. وقد صنع تمثالاً لشاب فى يده رمح، طبق عليه هذه القواعد، وأصبح هذا التمثال "قانونا" ومعيارا لغيره من الفنانين. (المترجم)

الطبيعة. غير أن من التبسيط المخل بالواقع التاريخي أن نرسم حدا فاصلاً قاطعًا بين الأسلوبين، حتى فى أشد حالاتهما تطرفا، إذ أن هذا الواقع شديد التنوع والتعقيد. والحقيقة هى أن نزعة مطابقة الطبيعة والنزعة التصميمية ترتبطان، فى الفن الكلاسيكى اليونانى، برباط لا ينفصم فى كل عمل فني تقريبًا، وإن لم يكن التوازن بينهما كاملا فى كل الأحوال، كما هى الحال فى "مأدبة الآلهة" فى البارثينون - أو فى "أثينا تنتحب"، وهو عمل أقل طموحا فى معبد الأكروبوليس . والحق أنه يكاد يكون من المستحيل أن نجد خارج الفن الكلاسيكى عملا يدانى ذلك الفن فى جمعه بين التحرر التام والتقيد التام، وفى الاختفاء التام لأى أثر للجهد أو العناء أو التوتر، وفى الإحساس بالحرية والخفة والسكينة. ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن يستنتج المرء أن الظروف الاجتماعية لأثينا المعاصرة كانت ضرورية، أو حتى مثالية، لإنتاج فن من هذا النوع أو من هذه المرتبة. ذلك لأنه ليس من الممكن الإتيان "بوصفة" سوسيولوجية بسيطة لإنتاج قيمة فنية عليا، وأقصى ما يستطيع علم الاجتماع أن يفعله هو أن يرجع بعض العناصر فى العمل الفنى إلى أصلها، وقد تكون هذه العناصر واحدة فى أعمال متباينة كل التباين من حيث الكيف.

الفصل الرابع
عصر التنوير فى اليونان

أخذت العناصر الواقعية، والفردية، والانفعالية، تزداد اتساعا وأهمية فى الفن اليونانى قرب نهاية القرن الخامس ق. م. وتحول الاهتمام مما هو نموذجى إلى ما هو جزئى، ومن التركيز إلى التمايز، ومن التقيد إلى الانطلاق. ففى الأدب بدأ عصر كتابة السير (تواريخ الحياة)، وفى الفنون البصرية بدأ عهد تصوير الشخصيات. واقترب أسلوب التراجيديا من أسلوب المحادثة اليومية، وأصبحت له صبغة التلون الانطباعى التى يتسم بها الشعر الغنائى. وبدأت الشخصيات تبدو أهم من عقدة المسرحية أو موضوعها، كما بدأت الشخصيات المعقدة الشاذة تبدو أكثر جاذبية من الشخصيات الطبيعية البسيطة. وفى الفنون البصرية ازداد الاهتمام بالحجم والمنظور، وظهر تفضيل لوضع الثلاثة الأرباع[*]، وتجسيم المسافات، والتقاطعات. وكانت شواهد القبور تصور مناظر عائلية هادئة حافلة بالمشاعر، على حين كانت تختار فى التصوير على الآنية موضوعات حالمة، بهيجة، رشيقة.

ولقد كان التغير المناظر فى ميدان الفلسفة هو ظهور الحركة السفسطائية، وهى انقلاب روحى أدى فى النصف الثانى من القرن الخامس إلى إرساء نظرة اليونانيين إلى الحياة بأسرها، وهى النظرة التى كانت لا تزال تستند إلى مسلمات الثقافة الأرستقراطية، على أساس جديد كل الجدة. ذلك لأن هذه الحركة، التى ترجع جذورها إلى نفس أوضاع الحياة الحضرية التى أدت إلى ظهور نزعة مطابقة الطبيعة فى الفن، أخذت تنادى بمثل أعلى جديد للتربية، مضاد تمامًا للمثل الأعلى الأرستقراطى فى الجمال الخير. فهى ترسم خطة للتعليم لا ترمى إلى تعهد الصفات الجسمية بالرعاية والنمو، وإنما ترمى إلى تكوين مواطنين عقلاء، أكفاء، فصحاء

---

[*] هو تصوير الرأس فى وضع وسط بين المواجهة front والجانب Profile .   (المترجم)

وأصبحت الفضائل البورجوازية الجديدة، التى أخذت الآن تحل محل المثل العليا النبيلة مثل الصراع المشبع بروح الفروسية – أصبحت هذه الفضائل مبنية على المعرفة، والتفكير المنطقى، والعقل المدرب، وطلاقة اللسان. وأصبح هدف التربية، لأول مرة فى تاريخ البشرية، هو تكوين أشخاص مثقفين. وما على المرء إلا أن يرجع إلى بندار، وسخريته من "المتعلمين"، لكى يدرك مدى اتساع الهوة التى تفصل عالم السفسطائيين عن عالم معلمى التربية البدنية الاسبرطيين. ففى عالمى السفسطائيين نصادف لأول مرة مفهوم المثقفين (الانتلجنسيا) الذين لا يكونون مهنة أو طبقة مقفلة، كما كان الكهنة فى عصور ما قبل التاريخ أو فى العصور التاريخية الأولى، أو الشعراء الجوالون فى العصر الهوميرى، وإنما يعدون مصدرا دائما لإمداد المجتمع بمن يحتاج إليهم من المرشحين الملائمين للقيادة السياسية.

ويبدأ السفسطائيون بالتسليم بأنه لا يوجد حد لما تستطيع التربية القيام به. وهم يؤكدون – على عكس الاعتقاد الصوفى القديم بأهمية الأصل والنسب – أن "الفضيلة" يمكن أن تعلم . والحق أن الحضارة الغربية، التى تقوم على الوعى الذاتى والملاحظة الذاتية والنقد الذاتى، إنما تدين بأصلها لفكرتهم هذه عن التعليم[1]. فبهم يستهل عهد العقلانية الغربية، بما فيها من نقد للعقائد الجامدة، والأساطير، والتقاليد، والتراث. وهم الذين اكتشفوا النسبية التاريخية – أعنى القول بأن التاريخ يتحكم فى الحقائق العلمية، والمعايير الأخلاقية، والعقائد الدينية. ولقد كانوا هم أول من أدرك أن جميع المعايير والمقاييس، سواء فى العلم والقانون والأخلاق والأساطير والفن، إنما هى من خلق أذهان البشر وأيديهم. وهم الذين اكتشفوا نسبية الحقيقة والبطلان، والصواب والخطأ، والخير والشر، وقد توصلوا إلى وجود دوافع برجماتية تكمن من وراء كل تقديرات القيم البشرية، وبذلك مهدوا الطريق لكل الجهود التالية فى ميدان التنوير القائم على النزعة الإنسانية. ومما تجدر ملاحظته أن معقوليتهم ونسبيتهم ترتبط باتجاه فى الاقتصاد وبنزوع عام نحو المنافسة الحرة والربح، مماثل لذلك الذى أدى إلى تحرر العلم فى عصر النهضة، وإلى عصر التنوير فى القرن الثامن عشر وإلى مادية القرن التاسع عشر. فتجربتهم مع الرأسمالية القديمة قد أثارت فيهم

---

[1] W. Jaeger, op. cit., p. 285 .

نفس ردود الأفعال التى أثارتها تجربة خلفائهم فى هذه العصور القريبة مع الرأسمالية الحديثة.

على أن الأمر لم يقتصر على تأثر الفن فى النصف الثانى من القرن الخامس بنفس التجربة التى كونت آراء السفسطائيين، بل أن حركة روحية مثل حركتهم، بم كانت تتسم به من نزعة إنسانية قوية التأثير، كان لابد أن تؤثر تأثيرا مباشرًا فى نظرة الشعراء والفنانين إلى الحياة. وعندما نصل إلى القرن الرابع، لا نجد فرعا للفن لا يظهر فيه تأثيرهم. ولعل أوضح مظاهر الروح الجديدة هى ذلك النوع الجديد من الجسم الرياضى، الذى أحله براكستيليس Praxiteles ولوسيبوس Lysippus محل المثل الأعلى الرجولى عند بولوكليتوس Polycletus. ذلك لأن تمثالى هرمز وأبوكسيومينوس Apoxyomenos عندهما لا يتصفان بشىء من تلك الصرامة وذلك الترفع البطولى الأرستقراطى، وإنما يشعراننا بأنهما أقرب إلى الراقصين منهما إلى الرياضيين. ولا تظهر نزعتهما العقلية فى رأسيهما فحسب، بل أن مظهرهما الكامل يؤكد الطابع العرضى الزائل لكل ما هو بشرى، وهو الطابع الذى نبه إليه السفسطائيين وأكدوه. ويحتشد كيانهما كله بالطاقة ويمتلىء بالقوة والحركة الكامنة. فإذا حاولت أن تنظر إليهما فإنهما لن يعطياك فرصة للاستقرار فى وضع معين، إذ أن النحات قد استبعد كل فكرة عن وجهات النظر الرئيسية، بل أن هذين العملين يؤكدان، على العكس من ذلك، الطابع الناقص والمؤقت لكل وجه عرضى إلى حد يرغم المشاهد على أن يغير موضعه على الدوام حتى يكمل الدوران حول التمثال بأكمله. وهكذا يدرك المرء نسبية كل جانب أو وجه منفرد، مثلما شعر السفسطائيون بأن عنصر المنظور يتحكم فى كل حقيقة وفى كل معيار، وبأن تغيير وجهات النظر يؤدى إلى تغيير هذه الحقائق والمعايير. وبذلك أصبح الفن عندئذ متحررًا من آخر قيود الأسلوب الهندسى، واختفت آخر آثار المواجهة frontality . فالأبوكسيومينوس(*) مستغرق تماما فى ذاته ، يحيا حياته الخاصة، ولا يلقى بالا

(*)الأبوكسيومينوس Apoxymenos تمثال فى الفاتيكان، هو نسخة لتمثال مشهور صنعه المثال اليونانى لوسيبوس Lysippus، وهو يصور رياضيًا شابًا يمسح جسمه بنوع من المناشف كان اليونانيون يستخدمونه بعد مباريات المصارعة (ومن هنا اشتق اسم التمثال). ويعد هذا التمثال تعبيرًا عن تغير أسلوب النحت فى العصر الذى يتحدث عنه المؤلف. (المترجم).

إلى المشاهد. والواقع أن النزعة الفردية والنسبية عند السفسطائيين، والنزعة الإيهامية illusionism والذاتية في الفن المعاصر لهم، يعبران معا عن روح النزعة التحررية الاقتصادية وعن الديمقراطية – أى عن الموقف الروحي لأناس يرفضون النظرة الأرستقراطية القديمة إلى الحياة بكل ما فيها من أبهة وفخامة، لأنهم يعتقدون أنهم يدينون بكل شيء لأنفسهم، ولا يدينون بشيء لأجدادهم، ويطلقون العنان لانفعالاتهم وشهواتهم مع افتقار تام إلى التحكم في النفس لاقتناعهم التام بأن الإنسان مقياس الأشياء جميعًا.

ولقد كان يوريبيدس، وهو الشاعر الحقيقي الوحيد في عصر التنوير اليوناني، هو الذى عبر عن مذهب السفسطائيين الفكرى أشمل وأوضح تعبير. فالموضوعات الأسطورية هي بالنسبة إليه مجرد تكئة لمناقشة المسائل الفلسفية السائدة في عصره، وأكثر مشكلات حياة الطبقة الوسطى شيوعا. وهو يناقش علاقات الجنسين، والزواج، ومركز المرأة والعبيد، ويحول قصة ميديا إلى شيء أشبه بدراما عائلية للحياة الزوجية[1]. ولقد كانت بطلته، في ثورتها على الرجل، تكاد تكون أقرب إلى الشخصيات النسائية عند هبل وابسن منها إلى بطلات التراجيديا القديمة. فماذا كانت هؤلاء البطلات خليقات بأن يقلنه من امرأة تعلن صراحة أن إنجاب الأطفال يحتاج إلى شجاعة تفوق الأفعال البطولية للحرب! ومع ذلك فإن قرب انهيار التراجيديا يظهر بوضوح في نظرة يوريبيدس غير البطولية إلى العالم، وكذلك في تفسيره الشكاك للقدر – وهو تفسير مضاد تماما للقول بوجود عناية إلهية. فقد كان ايسخولوس وسوفوكليس لا يزالان يؤمنان "بالعدالة الكامنة في مجرى العالم"، أما في نظر يوريبيدس فإن الإنسان مجرد ألعوبة في يد القدر[2]. وبدلاً من أن يشعر من يشاهد مسرحياته بالخشوع لتحقق الإرادة الإلهية، فإنه يعجب لتلاعب الأقدار بمصير الإنسان، ويجزع للتغيرات المفاجئة التى يتعرض لها حظ الإنسان في العالم. ولقد كان هذا الاتجاه، الذى يناظر فكرة النسبية في تعاليم السفسطائيين، هو أصل تلك الصفة التي هي من أخص مميزات يوريبيدس وخلفائه، وأعني بها الاستمتاع

---

(1) Ibid., p. 342 .

(2) M. Pohlenz : Die Griech, Tragoedie, 1930, I, pp. 236, 456 .

بما هو عرضي غير مألوف. كذلك فإن هذا الاستمتاع بالتغيرات المفاجئة للحظ يفسر إيثارهم للنهاية السعيدة في التراجيديا. فعند أيسخولوس كانت النهايات السعيدة أثرا من آثار مسرحية الفداء القديمة التي كان فيها الإله يموت مستشهدًا ثم يبعث بعد ذلك حيًا[1]، وقد كانت بهذا الوصف تعبيرا عن روح تفاؤلية دينية عميقة. أما عند يوريبيدس فإن تأثير النهاية السعيدة لا يعد عبرة يتعظ بها المرء، لأن هذه النهاية إنما هي وليدة نفس الصدف العمياء التي أذاقت البطل صنوف الأهوال. وعند أيسخولوس نجد أن نغمة التوفيق التي تختتم بها المسرحية لا تقلل من الطابع المأساوي للأحداث في شيء، على حين أن هذا الطابع يضعف ويتبدد إلى حد ما عند يوريبيدس. وتؤدى نزعة مطابقة الطبيعة في المجال النفسي، وهي النزعة التي تسود درامات يوريبيدس، إلى إتمام القضاء على النظرة المأساوية البطولية إلى الحياة. ذلك لأن مجرد مناقشة مسألة إثم الشخصيات المختلفة أو براءتها يحول دون أي شعور بالخشوع المأساوي. أما أبطال أيسخولوس فهم آثمون بمعنى أن هناك لعنة تحل عليهم[2] — وهو شيء موضوعي لا يناقش، أما فكرة عذاب الأبرياء وظلم الأقدار فليس لها أي أثر عنده. بل أن هذه المسألة الذاتية لا تناقش إلا عند يوريبيدس، الذي يعرضها مرتبطة بكل أنواع الاتهامات والتبريرات والمناقشات المفصلة عن درجات الإثم والجرم. وتتخذ شخصيات التراجيديا عنده ذلك الطابع المرضي الذي يتيح للمشاهد أن يعدها مذنبة وغير مذنبة في وقت واحد. وهذا الطابع المرضي يلائم نزعة ذلك العصر الميال إلى ما هو خارج عن المألوف، كما أنه يقدم تبريرًا نفسيا للبطل. والواقع أن دراما يوريبيدس تكشف، في مناقشتها لمسألة الإثم ودوافع السلوك المأساوي، عن سمة أخرى من سمات العقلية السفسطائية — ألا وهي ميلها إلى البلاغة. فإذا ما ربطنا بين هذا الميل وبين حب يوريبيدس الواضح للابيجرامات[*] الفلسفية، لكان في ذلك انحطاط للمعايير الجمالية، وربما استيعاب متسرع لمادة فنية لم تهضم بما فيه الكفاية.

---

[1] G. Thomson, op. cit., p. 347 .

[2] W. Jaeger, op. cit., p. 345 .

[*] قطعة قصيرة من الشعر تتسم بطابع المفارقة وتختم في الأغلب بدعابة ساخرة لاذعة. (المترجم)

وبالمثل كانت شخصية يوريبيدس، من حيث هو شاعر، ظاهرة حديثة تماما إذا ما قورنت بشخصية السابقين عليه — إذ أنه كان يمثل النمط الاجتماعي الذى يدين بوجوده للسفسطائيين. فهو أديب وفيلسوف، وديمقراطى وصديق للشعب، وسياسى ومصلح، وهو فى الوقت ذاته لا ينتمى إلى طبقة معينة، وهو كمعلميه مقتلع من جذوره من الوجهة الاجتماعية. صحيح أننا كنا نجد، حتى فى عصر الطغاة ، شعراء مثل سيمونيدس يمارسون حرفتهم لكى يرتزقوا منها، ويبيعون أشعارهم لأى مشتر يدفع الثمن، ويحيون حياة تجوال دون أن يستقروا فى مركز ثابت، ويعاملهم السادة الذين يرعونهم معاملة الضيوف تارة ومعاملة الخدم تارة أخرى. مثل هؤلاء الناس كانوا متأدبين محترفين، ولكنهم لم يكونوا يكونون أية حرفة مستقلة للأدب. فلم تكن هناك أية وسيلة للنشر تعادل الطباعة كما نعرفها الآن، ولم يكن الطلب على الإنتاج الأدبى كافيًا لخلق سوق حرة له، بل كان عدد المهتمين بالأدب يبلغ من الضآلة حدا يجعل الاستقلال الاقتصادى للشعراء أمرا مستحيلاً. ولقد كان السفسطائيون فى الأساس امتدادا مباشرا لشعراء عصر الطغاة، فهم بدورهم فى تجوال دائم، يحيون حياة تفتقر إلى النظام والاستقرار. غير أنهم لم يكونوا عالة على أحد، ولم يكونوا يعتمدون على عدد محدد بدقة من السادة الذين يرعونهم، وإنما كانوا يعتمدون على مجموعة كبيرة نسبيًا من العملاء، وهى مجموعة تتميز بعدم وجود طابع محدد يميزها، وبتنوع صفاتها وسماتها. وهكذا فإنهم لم يستقلوا عن الطبقات الاجتماعية فحسب، وإنما كانوا أيضًا لا يرتبطون بأية طبقة بعينها — بل إنهم يكونون — جماعة اجتماعية لم يعرف لها نظير من قبل. ولقد كانت نظرتهم إلى الحياة ديمقراطية، وكانوا متعاطفين مع المظلومين والمضطهدين، وإن كانوا يرتزقون من تعليم الشبان الأثرياء من أبناء الأسر الكبيرة، ما دام الفقراء عاجزين عن دفع أجور تعاليمهم أو الانتفاع منها. وهكذا فإنهم أول من يمثلون فئة المثقفين المقتلعة من جذورها[1]، التى هى فئة مشردة من الوجهة الاجتماعية. فهى فئة لا

---

[1] استمد هذا اللفظ كتاب الفرد فيبر :

Alfred Weber :
" Die Not der Geistigen Arbeiter" . In "Schriften des Vereins fuer Sozialpolitik", 1920 .

تجد لنفسها مكانا ملائمًا في أية طبقة بعينها، ولا تنتمي إلى أية طبقة محددة دون غيرها. وقد كانت مواقف يوريبيدس واضحة الدلالة على أنه ينتمي إلى فئة المثقفين الأحرار غير المستقرين هذه، وهي الفئة التي تتنقل دون انقطاع بين مختلف الطبقات.

ولقد كان ايسخولوس يتخيل أن مثله الأعلى الأرستقراطي في الشخصية يتمشى مع الديمقراطية، ومع ذلك فقد تخلى عن الديمقراطية في مرحلة حرجة من مراحل تطورها. أما سوفوكليس فلم يتردد في اختيار المثل العليا للنبلاء، مفضلاً إياها على المثل العليا للدولة الديمقراطية. ففي الصراع بين النظام القائم على روابط القرابة الوثيقة، وبين القوى غير المحدودة في الدولة، التي تدعو إلى المساواة، نراه يؤيد المثل العليا للقرابة دون هوادة. وقد صور ايسخولوس في "الأورستيا" حالة مخيفة من حالات الأخذ الفردي بالثأر[1]. كذلك فإن سوفوكليس، في "أنتيجونا"، يدافع عن قضية البطلة ضد الدولة الديمقراطية، ويعرب في "فيلوكتيتيس Philoctetes" عن ازدرائه الكامل للدهاء البورجوازي الذي لا ضمير له، وللكفاءة الصارمة القاسية عند أوديسيوس[2]. أما يوريبيدس فهو ديمقراطي عن اقتناع، ولكن معنى ذلك من الناحية العملية أنه يهاجم الأرستقراطية القديمة، لا أنه يدافع إيجابيًا عن الدولة البورجوازية الجديدة. ذلك لأن روحه المستقلة تتبدى في اتخاذه موقفًا متشككًا من الدولة بما هي كذلك[3].

والحق أن الطابع الحديث لهذا النوع من الشعراء، الذي كان يوريبيدس أول ممثل له، ليتجلى في سمتين مميزتين لحياته – هما افتقاره إلى النجاح الحقيقي وعزلته العبقرية عن العالم. فطول خمسين عاما، لم يفز يوريبيدس من إنتاجه الذي وصلنا منه تسعة عشر نصا كاملا وشذرات لخمس وخمسين مسرحية من مجموع مسرحياته البالغ اثنتين وتسعين – لم يفز من ذلك كله إلا بأربع جوائز. وعلى ذلك

[1] Wilamowitz – Moellendorff : Intr. Griechische Tragoedien, II, 1907, 5th edit., p. 137.

[2] T.B.L. Webster : Intr. To Sophocles, 1836, p. 41 .

[3] G. Murray , op. cit., p. 253 .

فهو لم يكن مؤلفًا مسرحيًا ناجحا. ومن المؤكد أنه لم يكن الشاعر الأول أو الوحيد الذى لم يكتب له النجاح، ولكنه كان على أية حال أول من عرفناهم من هؤلاء الشعراء. ولا يرجع ذلك إلى أن عدد المتذوقين الحقيقيين قبل أيامه كان كبيرا بحق، وإنما يرجع إلى أن عدد الشعراء كان قليلا جدا، وكان مجرد القدرة على معالجة الصنعة الفنية للشعر كافيا ليحقق لهم النجاح. أما فى عصر يوريبيدس فقد تغيرت الحال وأصبح الإنتاج — فى ميدان المسرحية على الأقل — هائلاً، ولم يكن المشاهدون مقتصرين على المتذوقين العارفين وحدهم. والواقع أن ذوق الجمهور اليونانى المشاهد، الذى يزعم أنه كان ذوقا معصوما من الخطأ، إنما هو وهم آخر من أوهام الرومانتيكيين، تماما مثل طابعه الديمقراطى المزعوم، ومساواته لمجموع سكان دولة المدينة. فقد أثبت أمراء صقلية ومقدونيا، الذين لجأ إليهم يوريبيدس، بل وابسخولوس الأكثر منه نجاحا، هربا من مشاهديهم الأثينيين "الذواقة"، أنهم مشاهدون أفضل من هؤلاء الأخيرين والسمة الأخرى التى تلفت أنظارنا بطابعها الحديث فى ذلك النمط من الشعراء الذى استحدثه يوريبيدس فى تاريخ الأدب، هو رفضه، باختياره على ما يبدو، أن يسهم بأى نصيب فى الحياة العامة. فلم يكن يوريبيدس جنديا كما كان أيسخولوس، ولم يكن من كبار الكهنة كما كان سوفوكليس، ولكنه كان من جهة أخرى أول شاعر يقال أنه كان يملك مكتبة، كما يبدو أنه أول شاعر عاش حياة عالم اعتزل العالم تماما. فإذا كان تمثاله النصفى، بشعره المسدل دون نظام، وعينيه المتعبتين، والخطوط التى تدل على المرارة حول فمه — إذا كان هذا التمثال يصوره تصويرا صادقا، وإذا كنا على حق فى أن نرى فيه تعارضا بين الجسم والروح، وتعبيرا عن حياة مستقرة غير راضية، فعندئذ يحق لنا أن نقول أن يوريبيدس كان أول شاعر تعس، وأول من جلب عليه شعره الشقاء.

والحق أن فكرة العبقرية بمعناها الحديث لم تكن فقط غريبة كل الغرابة عن العالم القديم، بل أن شعراءه وفنانيه لم يكونوا يتصفون بشىء من صفات العبقرية كما نعرفها اليوم. ذلك لأن العنصر العقلى وعنصر الصنعة والحرفة فى الفن كانا أهم فى نظرهم بكثير من عنصر اللامعقول والحدس. صحيح أن فكرة الحماسة عند أفلاطون أكدت أن الشعراء يدينون بعملهم لوحى إلهى، لا لبراعة الصنعة وحدها. ومع ذلك

فإن هذه الفكرة لا تؤدى إلى تمجيد الشاعر، وكل ما تفعله هو أنها توسع الهوة بينه وبين عمله. وتجعله مجرد أداة في يد القصد الإلهي[1]. أما فكرة العبقرية كما نعرفها في عصرنا الحديث فإن من أساسياتها ألا تكون هناك هوة بين الفنان وعمله، أو أن يكون الفنان، في حالة وجود مثل هذه الهوة، أعظم كثيرًا من أى عمل من أعماله، بحيث لا يمكن أن تعبر عنه هذه الأعمال تعبيرا كافيا. وعلى ذلك فإن العبقرية ترتبط في أذهاننا بالانعزال الأسيان والعجز عن إيضاح نفسها إيضاحًا كاملاً للآخرين. غير أن العالم القديم لم يكن يعرف شيئا عن هذه السمة الأسيانة للفنان الحديث، أو عن سمته الأخرى - أعنى عدم اعتراف معاصريه به اعترافا كافيًا، وإهابته اليائسة بالأجيال المقبلة البعيدة. فلم يكن لهذا كله أثر في العالم القديم - وذلك قبل يوريبيدس على الأقل[2].

والحق أن افتقار يوريبيدس إلى النجاح كان يرجع أساسا إلى عدم وجود ما يمكن تسميته بالطبقة الوسطى المثقفة في العصر الكلاسيكى. ذلك لأن مسرحياته لم تكن تروق للأرستقراطية القديمة، لأن لها نظرة مختلفة إلى الحياة، كما أن الجمهور البورجوازى الجديد لم يكن يستطيع أن يستمتع بها بدوره، لافتقار هذا الجمهور إلى الثقافة. لذلك فإن يوريبيدس، بنزعته التجديدية الفلسفية، يعد ظاهرة فريدة، حتى بين شعراء عصره، إذ أن هؤلاء كانوا يتخذون على وجه العموم موقفا محافظًا لا يختلف عن ذلك الذى كان يتخذه شعراء العصر الكلاسيكى - على الرغم من وجود صبغة واقعية في أسلوبهم ، استمدت من المجتمع الحضرى والتجارى الذى كانوا يعيشون فيه، وكانت قد بلغت نقطة أصبحت فيها غير متسقة بالفعل مع النزعة المحافظة في السياسة. فقد تمسك هؤلاء الشعراء، بوصفهم سياسيين وحزبيين، بآرائهم المحافظة، أما من حيث هم فنانون فقد جرفهم التيار التقدمى الطاغى في عصرهم. وكان هذا التناقض الداخلى في عملهم ظاهرة جديدة كل الجدة في التاريخ الاجتماعى للفن.

---

(1) E. Zilsel , op. cit., pp. 14 – 15 .

(2) Ibid., p. 78 .

ولقد كان أكمل تعبير عن الأوضاع الروحية الشديدة التعقيد في القرن الرابع هو أفلاطون – الذى كان فنه يتسم بطبيعة تقدمية، على حين أن فلسفته كانت محافظة. وكان الحوار عنده طبيعيا، مستعارا من فن المحاكاة الشعبي، على حين أن تعاليمه كانت مثالية، ترجع جذورها إلى النظرة الأرستقراطية إلى الحياة. والحق أننا لا نكاد نجد في تاريخ الآداب اليونانية كلها أية شخصية أخرى تدانيه في تحمسه الكامل للمثل العليا الثقافية لطبقة النبلاء. فهو لا يقل عن بندارتحمسا في امتداح الجمال الخير (كالوكاجاثيا)، ولا يقل عن سوفوكليس إشادة بفضيلة الاعتدال. وكانت الصفوة الروحية المختارة التى أراد أن يعهد إليها بمقاليد السلطة في الدولة تنتمى إلى الطبقة العليا المميزة القديمة، أما عامة الشعب فليس لهم في رأيه أى حق في القيام بدور في الحكم. وكانت نظرية المثل عنده هي التعبير الفلسفي الكلاسيكي عن النزعة المحافظة، وأنموذجا لكل مثالية رجعية فيما بعد. ذلك لأن أى مذهب مثالى يفصل بين عالم الصور الأزلية، أو المعايير الخالصة والقيم المطلقة، وبين عالم التجربة والواقع العملى، يمثل في واقع الأمر نوعًا من التراجع أمام الحياة والاحتماء بالتأمل الخالص، وهو بهذا الوصف يعني الكف عن محاولة تغيير الواقع[1]. ومثل هذا الموقف يؤدى على الدوام، آخر الأمر، إلى خدمة مصالح الأقليات المسيطرة، التى ترى عن حق أن الواقعية موقف ضار بها، على حين أن الأغلبية لو كانت هي المسيطرة لما خشيت شيئا من الواقعية. والواقع أن نظرية المثل عند أفلاطون تؤدى في المجتمع الأثينى في القرن الرابع ق. م. نفس الوظيفة الاجتماعية التى كانت "المثالية الألمانية" تؤديها في القرن التاسع عشر. فهي تزود الأقلية المميزة بحجج ضد النزعة الواقعية والنسبية. ولقد كانت نزعة أفلاطون المحافظة في ميدان السياسة هى السبب الأكبر لنظريته التى تدعو إلى صبغ الفن بصبغة آرخية (عتيقة) (محاورة السفسطائى، ٢٣٤ ، ب) – فهو يرفض الاتجاهات الإيهامية illusionist الجديدة ، ويفضل الأسلوب الكلاسيكى السائد في عصر بركليز، ويبدى إعجابه بالفن المغرق في الشكلية عند المصريين القدماء، وهو الفن

---

[1] CF. K. Mannheim : "Wissenssoziologie" In Vierkandt's "Handwoertbuck der Soziologie,". 1931, p. 672 .

الذى كان يبدو خاضعًا لقوانين لا تتبدل (محاورة القوانين، الكتاب الثانى، ٦٥٦ د هـ). وهو يعارض كل ما هو جديد فى الفن، مثلما يعارض كل تجديد بوجه عام، ويشتم فى التجديد أعراض الفوضى والانحلال[1]. ويحظر أفلاطون على الشعراء دخول مدينته المثلى، إذ أنهم مندمجون كل الاندماج فى الواقع التجريبى، وفى الظواهر المحسوسة التى لا تعدو فى رأيه أن تكون أوهامًا أو أنصاف حقائق، وكذلك لأنهم يثقلون الصور الروحية المعيارية الخالصة ويشوهونها إذ يحاولون التعبير عنها من خلال الحس. وهنا نجد أول مثال فى التاريخ للثورة على الفن من أجل المحافظة على أوضاع سائدة - إذ أن العداء للفن لم يكن قبل أفلاطون معروفا على الإطلاق - كما نجد أولى حالات الشك فى احتمال وجود تأثيرات ضارة للفن. وقد ارتبطت هذه الثورة وهذا الشك بظهور أولى بوادر نظرة جمالية إلى الحياة، لا يحتل الفن فيها مكانه فحسب، بل ينمو على حساب جميع مظاهر الثقافة الأخرى ويهدد بخنقها. والظاهرتان معا مرتبطتان أوثق الارتباط. فالفن لا يكون مصدر خوف مادام وسيلة طبيعية للدعاية لأغراض مختلفة، أو صورة للتعبير تقتصر على ميدان معين خاص بها، ولكن عندما يؤدى تقدم الثقافة الجمالية إلى أن يصبح الاستمتاع بالصور والقوالب الفنية مقترنًا بعدم الاكتراث التام بمضمونها، فإن الإنسان عندئذ يرى فى الفن سما خفيا وعدوا متسللا. ولقد كان القرن الرابع عهد معارك وكوارث، وحرب وأغنياء استفادوا من الحرب، وازدهار اقتصادى، وظهور طبقة غنية جديدة استثمرت بعض أرباحها فى أعمال فنية، وأصبحت تعد امتلاك هذه الأعمال مظهرا من مظاهر المباهاة. وهكذا ظهر اتجاه إلى الإفراط فى تقدير قيمة الفن، وإلى الحكم على الحياة بأسرها، وعلى كل مشكلاتها، بمعايير جمالية. ولم يكن رفض أفلاطون للفن، فى حقيقته، إلا رفضها لهذه النزعة الجمالية السائدة. أما الرأى النظرى القائل أن الفن متوقف بالضرورة على حواسنا، فلم يكن فى ذاته كافيا لكى يؤدى به إلى اتخاذ مثل هذا الموقف العدائى منه.

---

[1] P. M. Schuhl : Platon et l'art de son temps, 1933, pp. 14, 21 .

ولقد أدى انتشار الثقافة الجمالية بين طبقات اجتماعية جديدة إلى الاستعاضة عن المثل العليا الفنية القديمة، التي كانت متغلغلة في التعليم التقليدي للطبقة التي كانت تنفرد بالسيطرة، بمثل عليا جديدة أوثق ارتباطًا بمعايير الحياة الجديدة. ويربط "فيلاموفتز مولندورف Wilamowitz - Moellenorff "بين نظرية أرسطو في التراجيديا بوصفها التطهر عن طريق الشفقة والخوف، وبين هذا التغير في التكوين الاجتماعي لجمهور المشاهدين في المسرح. فهو يفسر هذه النظرية بأنها دليل على أن العنصر الانفعالي أصبحت له الآن اليد العليا في الدراما، كما يفسر الموقف "السوقي" من المسرح كما لو كان وسيلة تتيح للناس "أن يهربوا من شقاء حياتهم اليومية بضع ساعات" ويغسلوا همومهم بالدموع[1]. ولقد كان البحث عن مادة جديدة، والشعبية التي اكتسبتها أنواع جديدة من الموضوعات، وهما الصفتان اللتان تميزان فن القرن الرابع بكل وضوح – كانا يرتبطان بسمتين رئيسيتين من سمات العصر الجديد، وهما نزعته الانفعالية المتطرفة، التي تتضح في ظهور رغبة عامة في تلقي مثيرات شديدة لم تكن السوقية الانفعالية للمسرح الجديد إلا مظهرًا واحدا من مظاهرها، وفي إلغاء المحظورات، التي كانت قبل ذلك تمنع تصوير بعض الموضوعات التي أصبحت الآن شعبية. وتشمل الفئة الأولى للموضوعات الجديدة للفن، تصوير الشخصيات وكتابة السير، أما الفئة الثانية فتشمل تصوير الأنثى العارية. وأدى تغير الذوق الناتج عن التحولات الاجتماعية إلى نتيجة أخرى، هي التزايد المستمر، في مجال الفن، لشعبية آلهة الأوليمب الأكثر شبابا والأشد اندفاعًا ولاسيما أفروديتي Aphrodite وأرتيميس Artemis ، على حساب آلهتين أعظم وقارا وأكبر سنا، هما : هيرا Hera وأثينا Athena[2]. وأخيرًا فإن ظهور طبقة رأسمالية جديدة من المستثمرين يفسر اتجاها من أبرز اتجاهات ذلك القرن – وهو تحرر النحت من العمارة. فحتى نهاية القرن الخامس كان القدر الأكبر من إنتاج النحات مخصصًا للعمارة، وحتى في الحالات التي لم يكن التمثال فيها جزءا واضح

---

[1] Wilamowitz – Moellendorff : Einleitung in die griech. Tragoedie, 1921, P. 111.

[2] L. Whilbey : A Companion to Greek Studies, 1931, p. 301 .

المعـالم من البناء، كان من الضرورى أن يندمج فى إطار معمارى. أما فى القرن الرابع فـإن حلـول الطلبات الشخصـية للتماثيل محل رعاية الدولة لها، أدى إلى صغر حجم أعمـال النحـت، وازديـار طابعها ذاتية وقابلية للحركة. ولم يشيد فى أثينا فى القرن الـرابع معـبد جديد واحد، بحيث لم يعد النحاتون يحصلون على طلبات ضخمة من العمـارة، بـل كانـت الأبنـية الكـبيرة تشـيد فـى الشـرق، الذى شهد بالتالى تطورات جديدة فى ميدان النحت الأثرى الضخم.

الفصل الخامس
العصر الهلينستى

حدث خلال العصر الهلينستى – أى فى القرون الثلاثة التالية للإسكندر الأكبر – انتقال واضح لمركز الثقل فى التطور الفنى من اليونان إلى الشرق،ومع ذلك فقد كان للمؤثرات المتبادلة دورها طوال الوقت، بحيث أننا نجد أنفسنا، لأول مرة فى تاريخ البشرية، إزاء حضارة كانت خليطا مهجنا بحق. وهذا الاندماج ومحو الفوارق بين الثقافات القومية هو الذى يضفى على الفن الهلينستى طابعه الحديث بحق. ففى جميع الميادين، لا فى ميدان الثقافات القومية فحسب، نجد توفيقا بين مختلف التيارات، ونجد محوا للانقسامات الحادة، لا بين الغرب والشرق، أو اليونانيين والبرابرة فحسب، بل أيضًا بين مختلف المستويات الاجتماعية، وأن كان من الجائز أن هذا لا يصدق على الفوارق بين الطبقات. ولكن، على الرغم من تزايد الفوارق فى الداخل، والتزايد المستمر فى تركز رأس المال، والنمو المطرد للطبقة العاملة[1]، أى بالاختصار، على الرغم من تزايد التعارض بين الطبقات، فقد كان هناك فى كل الأحوال نوع من المساواة الاجتماعية أدى آخر الأمر إلى وضع حد للامتيازات الوراثية. وكانت تلك آخر مراحل الاتجاه نحو إلغاء الفوارق الاجتماعية، وهو الاتجاه الذى ظل مستمرا منذ أيام الملكية الوراثية وطبقة الكهنوت المتسلطة. ويرجع الفضل فى اتخاذ الخطوة الحاسمة فى هذا الاتجاه إلى السفسطائيين، الذى ابتدعوا فهما عقليا جديدا كل الجدة للفضيلة، وهو فهم مستقل عن الأصل والمولد، بحيث يستطيع كل يونانى دون استثناء أن يصل إلى الفضيلة تبعا لهذا الفهم. وتمت الخطوة التالية فى طريق تحقيق هذا النوع من المساواة على أيدى الرواقيين، الذين أعلنوا لأول مرة معايير للقيمة الإنسانية كانت متحررة من كل صبغة متعلقة بالجنس

---

[1] K. J. Beloch : Griech . Gesch., 1925, 2nd edit., IV, 1, pp. 323 – 5. M. Rostovtseff : The Social and Economic Hist. Of the Hellenistic World, 1941, I, pp. 206 – 7; II, pp. 618 . 755 .

أو الوطن. ولم يكن تحرر الرواقيين من التعصب القومي إلا تعبيرًا عن حالة تحققت بالفعل في ممالك خلفاء الإسكندر، مثلما كانت النزعة التحررية عند السفسطائيين مجرد انعكاس لأوضاع اجتماعية راجعة إلى ظهور البورجوازية التجارية والصناعية في المدن.

ولقد كان فتح الباب على مصراعيه أمام كل ساكن من سكان هذه الممالك لكي يصبح مواطنا في أية مدينة يشاؤها، بمجرد تغيير إقامته، يعني نهاية المثل العليا لدولة المدينة Polis. إذ أصبح المواطن الآن مجرد عضو في مجتمع اقتصادي، من مصلحته أن تكون الحرية التامة في الحركة مكفولة له، لا أن ينتمي إلى جماعة تقليدية معينة. ولم يعد الاشتراك في المصالح مبنيًا على الانتماء إلى جنس أو وطن واحد، وإنما على وحدة المركز الاقتصادي للأفراد. وهكذا بدأ في ذلك الحين عهد الرأسمالية التي تتخطى الحدود الإقليمية الضيقة. وأصبحت الدولة تفضل اختيار مواطنيها تبعًا لقدرتهم على أداء العمل، إذ أنها كانت تجد أن المنتصرين في الصراع الاقتصادي من أجل العيش هم في الوقت ذاته أنفع الجميع في دعم أركان الدولة العالمية، على حين أن الطبقة الأرستقراطية القديمة، بما كانت تتصف به من انعزالية ومن تفضيل لقيمة النقاء العنصري وحفظ تراثها الثقافي، كانت غير صالحة على الإطلاق لتنظيم دولة من هذا النوع وإدارتها. وهكذا فإن الدولة الجديدة تركت الطبقة الأرستقراطية لمصيرها، وسارعت إلى تكوين طبقة عليا بورجوازية، دون تحيز لجنس أو طائفة، ومعتمدة فقط على قوتها الاقتصادية. ومن تحرر التقاليد الغاشمة، ومن قدرة عقلانية على الابتكار، مشابهة إلى حد بعيد للطبقة الوسطى القديمة، وإن لم تكن هي تلك الطبقة ذاتها، كما كانت أداة فعالة في الربط بين مختلفة شعوب الدولة العالمية من الوجهة الاقتصادية والسياسية.

هذه المعقولية التي أصبحت الدولة الآن تقدرها فوق كل شيء آخر، تظهر واضحة في جميع ميادين الحياة الثقافية — ليس فقط في إلغاء الفوارق بين الأجناس والطبقات، أو في القضاء على التقاليد الغابرة التي قد تعوق المنافسة الحرة، بل أيضًا في تنظيم الإنتاج العلمي والفني على نحو يعلو على القوميات، وفي تبادل الآداب

والفنون، على نحو من شأنه أن يجمع بين أدباء العالم المتمدين كله وعلمائه في إنتاج تعاوني على نطاق واسع. وهكذا أمكن ، عن طريق معاهد البحث المركزية، والمتاحف والمكتبات العامة، استغلال مبدأ تقسيم العمل إلى أقصى مدى ممكن في الميدان العقلي. فالنظرة العقلانية كانت تؤدى في كل الأحوال إلى الاستعاضة عن الجماعات التقليدية بمشروعات تعاونية مخططة حسب المهمة الخاصة المطلوبة. وكما كانت الدولة الهلينستية تنقل موظفيها من مكان إلى آخر بغض النظر عن أصولهم وتقاليدهم[1]، وكما أدت التجارة الرأسمالية إلى تحرير القائمين بها من روابط الميلاد والموطن الأصلي، فكذلك لم تعد للفنانين والباحثين جذور يرتبطون بها، واندمجوا سويا في مراكز ثقافية دولية كبرى.

ويمكن القول أن سفسطائيي القرن الخامس أنفسهم، ومن قبلهم شعراء عصر الطغاة وفنانيه، قد استقلوا بأنفسهم عن المدينة التي ولدوا فيها ونشأوا، وعاشوا حياة ترحال. ومع ذلك فقد كان معنى هذا في حالتهم هو أنهم تحرروا من سلسلة من الروابط دون أن يستطيعوا إحلال غيرها محلها. أما في العصر الهلينستي، فقد حل محل الولاء القديم لدولة المدينة Polis شعور جديد بالتضامن مع العالم المثقف بأسره. وأدى ذلك في ميدان البحث العلمي إلى تعاون بين الباحثين على نطاق لم يعرف له من قبل نظير. ويبدو أن توزيع الاختصاصات وإدماج النتائج في كل متكامل — أي "ترشيد" أساليب العمل بغية تحقيق الحد الأقصى من الإنتاج — كان محاكاة مباشرة للمبادىء الترشيدية التي كانت متبعة في إدارة الأعمال. ويلاحظ يوليوس كيرست Juluis Kaerst أن صبغ الحياة بالصبغة المادية، الذى نظنه صفة مميزة لعصرنا التكنولوجي، كان بالفعل صفة مميزة لذلك العصر[2]. ففي ذلك العصر بدوره طرح العامل الشخصي جانبًا، وقسمت الاختصاصات ووزعت بين المتعاونين بغض النظر عن المقدرة الشخصية أو الميول. وهو يعتقد أن هذا الأسلوب في تنظيم العمل العقلي عن طريق الجمع الآلي بين عناصر الإنتاج الفردى التي يعتمد بعضها على البعض، كان بأسره يحتذى الأنموذج المتبع في إدارة الدولة في ذلك الحين.

---

[1] O. Neurath, op. cit., p. 49 .

[2] Jul. Kaerst : Gesch. Des Hellenismus, II, 2nd edit., 1926, pp. 166 – M .

وفـي البيروقراطية المركزية وتسلسل الوظائف، وهو النظام الذى كان لابد لهذه الدولة الضخمة من أن تشيده وتحافظ عليه[1].

وكـان مـن المحـتم أن يـؤدى هـذا التخصـص فـي البحـث، ونـزع الطـابع الشخصـي عـنه، إلى ميل إلى استعراض القدرة على التحصيل العلمي البحت، وإغراء الباحـثين عـلى اتباع طـريقة الجمـع والتحصـيل، أو مـا يسـمى بالطـريقة التلفيقية eclecticism . ولقـد كـان هـذان الاتجاهـان واضـحين كـل الوضـوح فـي العصـر الهلينستي، وذلك على ما يبدو لأول مرة في تاريخ الحضارة الغربية، ومن الجائز أن هـاتين السمتين هما اللتان يتشابه فيهما ذلك العصر مع عصرنا إلى أبعد حد. فالنزعة التلفيقـية كانت هي الصفة المميزة للإنتاج الهلينستي في الفن كما في العلم. ذلك لأن الـذوق الهلينسـتي، الـذى تكـون مـن خـلال الـنظرة التاريخية إلى الفن، والذى كان يغلـب عليه الاهتمام بالأعمال القديمة، والفهم العميق لأشد الاتجاهات الفنية الماضية تبايـنًا، أدى إلى قـبول لجمـيع المؤثـرات دون تمـيـز بيـنها. وكـان مـن العوامل التى شـجعت عـلى الـدوام عـلى دعـم هـذا الاتجاه، ازدياد الميل إلى جمع الأعمال الفنية وتكويـن مجموعـات مـنها، وكذلك إنشاء المتاحف. صحيح أنه كانت هناك قبل ذلك مجموعـات لـدى الحكام ولدى بعض أفراد الشعب أيضًا، ولكن الأعمال الفنية بدأت تجمـع الآن بطـريقة مـنظمة ووفقًـا لخطـة موضـوعة. وأصـبح الهـدف الآن هو تقديم مجموعـات "كاملـة" تكشـف عـن الـتطور الكـامل للفن اليوناني. وفى الحالات التى كانـت تفقـد فـيها أعمـال هامـة، كانـت تصـنع نسـخ لمـلء الـثغرات. ولقـد كانـت مجموعات العصر الهلينستي هذه، من حيث تخطيطها العلمي، صورة مبكرة لمتاحفنا ومعارضـنا الفنـية الحالـية. ولـيس معنى ذلك أن الأسلوب الفني للعصور الأسبق كان متجانسـا عـلى الـدوام — إذ أنـه كـثيرا مـا كـان الفن الشكلي الخالص للطبقة العليا يوجـد جنـبا إلى جنـب مع الفن الأقل شكلية للطبقة الدنيا، كما كان الفن الديني ذو الطـابع المحـافظ يوجـد إلى جانب الفن الدنيوى ذى الطبيعة التقدمية. ولكن الملاحظ أنـه نـادرا ما كانت تظهر، في العصور السابقة على العصر الهلينستي، عدة أساليب

---

[1] Ibid., p. 163 .

وطرق متباينة فى بيئة اجتماعية واحدة، أو أن تنتج أعمال بأساليب شديدة التباين لنفس الطبقة الاجتماعية أو نفس الفئة الثقافية. فأساليب "الباروك" و"الروكوكو" والأسلوب الكلاسيكى قد ظهرت متعاقبة فى العصر الهلينستى ، ولكنها ظلت قائمة كل إلى جانب الآخر، وكان الجمهور ، منذ البداية الأولى، يوزع إعجابه بين الأسلوب القوى والأسلوب الهادىء، وبين الفخم واليومى العادى، وبين الضخم والدقيق، والرقيق والرشيق. فالاستقلال الذاتى للفن، الذى اكتشفه القرن السادس، والذى مارسه القرن الخامس باطراد، تحول فى القرن الرابع إلى نزعة جمالية شاملة، ثم أصبح الآن (فى العصر الهلينستى) لهوا شديد البراعة — وأن يكن مفتقرا إلى المسئولية — بالصور أو القوالب ، وتجريبيًا بوسائل التعبير المجردة، وهو أسلوب قد يظل يتيح ظهور بعض الأعمال الرائعة، ولكنه يؤدى إلى انحلال شديد لمعايير الفن الكلاسيكى، بحيث تكاد تصبح مستحيلة التطبيق. والارتباط واضح بين هذا الانحلال للمعايير الكلاسيكية والتغيرات فى بناء الطبقات الاجتماعية التى تشترى الأعمال الفنية وتتحكم فى الذوق العام. فكلما قل تجانس هذه الطبقات، ازداد تنوع الأساليب التى تظهر فى آن واحد. ولقد كان أهم التغيرات هو ظهور الطبقة الوسطى السابقة، التى لم يكن لها من قبل تأثير فى هذا الميدان، بوصفها مشتريا جديدا هاما للأعمال الفنية. فمن الطبيعى أن تكون نظرة هذه الطبقة إلى الفن مختلفة عن نظرة طبقة النبلاء، على الرغم من أنها كانت فى كثير من الأحيان تهفو بقوة إلى اكتساب ذوق هذه الطبقة الأخيرة. والسمة الثانية لسوق الفن — وهى سمة لها أهمية حاسمة بالنسبة إلى المستقبل — هى وجود الملوك وبلاطهم. ذلك لأن المطالب التى يطالبون بها الفنان تختلف اختلافًا أساسيًا عن مطالب طبقة النبلاء أو البورجوازية، وإن كانت طبقة النبلاء والبورجوازية على أتم استعداد لاقتباس عاداتهم ومحاكاة أسلوبهم المسرحى الفخم على مستوى أكثر تواضعًا. وهكذا أصبح التراث الكلاسيكى فى الفن ممتزجًا بالأسلوب اليومى البسيط، وبالنزعة الواقعية، التى يميل إليها البورجوازى، وبأسلوك "الباروك" المترف الذى يميل إليه رجال البلاط. وأخيرًا فقد كان للتنظيم الرأسمالى الجديد للإنتاج الفنى دوره فى إثراء الأساليب بطريقة تلفيقية، إذ أن هذا التنظيم كان يهدف إلى الانتفاع من النزعة الجمالية السائدة فى ذلك العهد، وإلى

خلق طلب على الأعمال الفنية، وتشجيع تغير الأذواق من آن لآخر. فإلى جانب معامل الأواني، التي كانت تشتغل على أساس نظام يقرب من نظام المصانع، كانت هناك عملية استخراج نسخ من الأعمال الفنية الكبرى، التي بدأت تجرى الآن على نطاق ضخم. وليس من شك في أن هذه العملية كانت تجرى في نفس المواضع التي كان يجرى فيها إنتاج الأعمال الأصلية، وعلى أيدى نفس الأشخاص، ولابد أن يشعر الفنانون الذين يتعين عليهم أن يقضوا وقتًا طويلاً في عمل نسخ، بأن لديهم استعدادا لممارسة مختلف الأساليب والقوالب على سبيل اللهو. وهكذا اقترنت النزعة التلفيقية في ذلك العصر بامتزاج مختلف الفنون والقوالب الفنية — وهى ظاهرة أخرى تميز الفترة المتأخرة، ولكن بدايتها ترجع إلى القرن الرابع. وتتضح هذه السمة في الأسلوب التصويرى للنحت، الذى اتبعه لوسيبوس Lysippus وبراكسيتيليس Praxiteles ، غير أننا نستطيع أن نلحظها أيضًا في اتجاهات أخرى، ولاسيما في الدراما، التى أصبحت منذ عهد يوريبيدس محتشدة بعناصر غنائية وبلاغية. ويدل هذا التداخل على تلك الرغبة في غزو ميادين جديدة، وهى الرغبة التى يدين لها فن تصوير الشخصيات والمناظر الطبيعية والحياة الجامدة بشعبيته — إذ أن هذه الموضوعات الأخيرة كانت شبه مجهولة من قبل. ويدل اختيار هذه الموضوعات على تعلق بالأشياء المادية، وهو أمر كان طبيعيًا في عصر تجارى اعتاد أن يفكر على أساس السلع المادية. وعلى حين أن الإنسان كان من قبل هو الموضوع الوحيد تقريبًا للفن، فقد أنزل الآن عن عرشه في كل الأحوال، وفضلت عليه موضوعات مستمدة من عالم الأشياء. وعلى هذا النحو أصبح الاصطباغ بالصبغة المادية، الذى لاحظناه من قبل في تنظيم العمل العقلى، مطبقًا على موضوع العمل الفنى — ولم تكن المظاهر الوحيدة لهذا الاتجاه هى انتشار الميل إلى تصوير موضوعات الحياة الجامدة والمناظر الطبيعية، بل إنه يظهر أيضًا في التصوير الواقعى للأشخاص كما لو كان كل منهم قطعة من الطبيعة.

وكانت الحركة المناظرة، في ميدان الأدب، للتطور العظيم في التصوير الشخصى، هى التوسع المطرد في كتابة السير والسير الذاتية. ذلك لأن قيمة "الوثيقة البشرية" تزداد كلما أصبح الاستبصار بنفسية الإنسان سلاحا متزايد الأهمية في

المنافسة الاقتصادية[1]. غير أن الاهتمام المتزايد بكتابة السير كان يرجع إلى عوامل أخرى أيضًا – هي ازدياد الميل إلى التأمل الذاتي الفلسفي، والاتجاه الواضح إلى عبادة الأبطال منذ عهد الإسكندر الأكبر، بل كان يرجع – إلى حد ما – إلى ما كان يبديه مجتمع البلاط الجديد من اهتمام متزايد بالشخصيات[2]. وأدى الاهتمام الجديد بعلم النفس إلى ظهور الرواية والكوميديا البورجوازية. وكانت الموضوعات المتخيلة لهذه الروايات والكوميديات – وأهمها قصص الحب التي تحدث في عالم الجمهور الذي كتبت من أجله لا في عالم الحكايات البطولية النائي – من خلق الأدب الهلينستي[3]. وكان هذا هو الطابع الذي يتسم به عالم كوميديات ميناندر Menander الذي يتضمن كل ما ظل حيا – تقريبًا – من الكوميديا القديمة وتراجيديا يوريبيدس بعد اختفاء ديمقراطية المدينة وعبادة ديونيزوس. فالشخصيات في هذه الكوميديات تنتمي إلى الطبقتين الوسطى والدنيا، وموضوعاتها تدور حول الحب، والمال، والرغبات، والآباء البخلاء، والأبناء الحائرين، وحول اختطاف العشيقات، والطفيليين المخادعين والخدم الماكرين، والخلط بين التوائم، وفقدان الوالدين والعثور عليهما من جديد. وكان الاهتمام بالحب أمرا لا غناء عنه، وهنا أيضًا نجد أن يوريبيدس هو الذى مهد الطريق للعصر الهلينستي. فقبله كان الحب غير معروف من حيث هو موضوع للصراع الدرامي، فاكتشفه هو، ولكنه لم يصبح محورا ارتكاز موضوع الدراما إلا في العصر الهلينستي[4]. وربما كان عنصر الحب في الكوميديا البورجوازية أكثر سمات هذه الكوميديا، إذ أن المحبين فيها يناضلون، لا ضد الآلهة وأنصاف الآلهة، بل ضد جهاز المجتمع البورجوازى – أعنى الآباء العنيدين، والمنافسين الأغنياء، ورسائل الخيانة، والرغبات المتآمرة بدهاء. ومن المؤكد أن هذا الجهاز الكامل الذى يدور حول الحب المستتر غير المشروع، يعبر عن "نزع

---

[1] Georg Misch : Gesch. Der Autobiographie, I, 1931, 2nd edit., pp. 96 ff.

[2] Ibid., pp. 105, 113, 179 .

[3] Wilamowitz – Moellendorff : Die griech. Lit., pp. 185 – 7 .

[4] E. Bethe : "Die griech. Poesie". In Grecke – Norden, Einl. In die Altertumswiss, I, 3, 1924, p. 38 .

الصبغة الحالمة"[1] عن الحياة، وصبغها بصبغة عقلانية، وهو ما يرتبط دائمًا بانتصار الاقتصاد النقدى والروح التجارية.

وهكذا أصبح للبورجوازى آخر الأمر مسرح خاص به، يشعر بأنه ينتمى إليه حقيقة. ففي كل بلدة صغيرة كان هناك مبنى متواضع، أما في المدن الكبيرة فكانت هناك تلك القصور الجديدة المبنية من الحجر أو الرخام، والتى لا تزال بقاياها موجودة إلى اليوم. وهذا هو ما يخطر بذهننا عادة عندما نتحدث عن المسرح اليوناني، غير أن هذه المسارح لم تبن من أجل أيسخولوس وسوفوكليس، بل من أجل يوريبيدس المحتقر ومنافسيه المتأخرين — الذين يشملون ميناندر وهيروندااس Herondas. بل يشملون أيضًا شتى أنواع المهرجين و"البهلوانات" والحواة والمقلدين — وهى جماعة تبلغ من التباين ما بلغته جماعة منافسى شيكسبير بعد ذلك العصر بقرون عديدة.

---

(1) الكلمة المستخدمة هنا هى "disenchantment" بالمعنى الخاص الذى استخدمها به ماكس فيبر.

الفصل السادس
الإمبراطورية
ونهاية العالم القديم

أخذ عصر الفن الهلينستى ينقضى بالتدريج ليحل محله الفن الرومانى الذى أصبحت له السيطرة. فبعد بداية عصر الإمبراطورية أصبحت أهم التطورات هى التى تحدث فى الفن الرومانى، لا فى الفن اليونانى. ووصل فن "الباروك" المتضخم، وكذلك فن "الروكوكو" الرقيق، فى العصر الهلينستى، إلى طريق مسدود، وأصبحا يقتصران على ترديد صيغ بالية. أما روما التى حكمها القياصرة، ومعها الإدارة المتجانسة للإمبراطورية، فقد أنتجت "فنا إمبراطوريًا"[1] متجانسًا بدرجات متفاوتة، أصبح بمضى الوقت هو الذى يتحكم فى الأذواق فى كل الأحوال، لأنه كان يضم فى داخله جميع الاتجاهات الأشد تقدمية. وبعد عصر أغسطس، الذى كانت الصبغة اليونانية فيه واضحة كل الوضوح فى الأسلوب الفنى، وإن كانت قد اقتربت بشىء من البرود والجمود البورجوازى، ازدادت السمات الرومانية الخاصة وضوحًا خلال حكم الفلافيين Flavians وترايان Trajan ، حتى أصبحت لها الغلبة فى العصر المتأخر للإمبراطورية. ولقد كان الميل إلى الفن اليونانى مقتصرًا، منذ البداية، على الطبقات العريقة المثقفة، على حين أن الطبقة الوسطى لم تكن تهتم به كثيرا، بينما كانت الجماهير بالطبع أقل اهتماما به. أما خلال القرون الأخيرة من الإمبراطورية الرومانية الغربية، عندما أخذت الأرستقراطية تفقد مركزها المسيطر وتغادر المدن، وعندما ظهر قواد وقياصرة من أدنى الرتب العسكرية ومن أبعد أطراف الأقاليم، وعندما كانت أهم حركة دينية فى ذلك العصر حركة بدأت بأدنى طبقات الشعب ثم غزت الطبقات العليا بالتدريج — خلال هذه القرون اتخذ الفن بدوره طابعا ازداد

---

[1] Franz Wickhoff : Roemische Kunst, 1912, p. 23 .

شـعبية وإقليمـية بالتدريج، وأخذ يستبعد بالتدريج مثله العليا الكلاسيكية[1]. وأصبح الـتطور الفـنى – ولاسـيما فـى ميدان نحت الشخصيات – مرتبطا بالتراث الرومانى القديـم الـذى ظـل قائمـا دون انقطـاع فـى أقـنعة الأجـداد الـتى كانـت تعـرض فـى القاعـات[2]. ولـو وصـفنا هـذه الأقـنعة بأنهـا مجرد "فن شعبى" بأدق معانى الكلمة، لكـان فـى ذلـك تطـرف شـديد، إذ أنـه، حتى على الرغم من أن عادة الأشراف فى تقديـم صـور تمـثل أجدادهـم فـى المواكـب الجـنائزية[3] قد امتدت إلى الأسر الشعبية العاديـة، فـى السـنوات الأخـيرة لـلجمهورية[4]، فـإن عبادة صور الأجداد ظلت فى أساسـها سمـة تتمـيز بهـا الجنازات الأرستقراطية، ولا يمكن أن تكون قد امتدت إلى الجمـاهير العريضـة للشـعب. وأيًـا كـان الأمـر، فـإن الفـارق الحاسـم بـين تصـوير الشخصـيات عـند الـرومان وبيـنه عـند الـيونان هـو أن الأخـير كان يسـتهدف غرضـا واحدًا، هو أن يستخدم فى الآثار الضخمة العامة، على حين أن الهدف الرئيسى من الأول كـان تلبـية الحاجـات الفـردية. وهذه الحقيقة هى العامل الرئيسـى الذى يفسر تلـك الـنزعة المطابقـة للطبـيعة مباشـرة، وذلـك الإحسـاس بالألفـة، الـذى تبعـثه الشخصـيات الرومانـية المصـورة – وهـى الصـفة التى أصبحت تسرى آخر الأمر على الأعمـال المخصصـة للأغراض العامة ذاتها. ومع ذلك فإن تطور الفن الرومانى لم يسر فـى طـريق موحـد عـلى الإطـلاق، إذ نسـتطيع أن نميز فيه إلى النهاية بين اتجاهين مخـتلفين كـل إلى جانب الآخر: أحدهما أسلوب أرستقراطية البلاط، ويتميز بصبغته الهلينـية، واتجاهـه المـثالى، الـنمطى، وانفعاليـته المسـرحية، والآخـر هـو الأسـلوب المحـلى، الهـادىء، المطابق للطبيعة، الذى يلائم الطبقة المتوسطة الأكثر مرونة. ولم يـتم انتصار النوع الجماهيرى من الفن على فن الصفوة فى وقت واحد أو بنفس المدى فى الفروع المختلفة، واضطر الفن الأرستقراطى أخيرًا إلى أن يلجأ إلى أسلوب انطباعى

---

[1] **Arnold Schober : "Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialroemischen Kunst," Jabresber des oesterr. Archeolog, Inst., 1930, XXVI, pp. 49 – 51. – Silvio Ferri : Arte romana sul Reno, 1931, p. 268.**

[2] **CF. Guido Kaschnitz – Weinberg : "Stud. Zur etrusk. U. fruehroem. Portraetkunst." Mitt. Des Deuschen Arch. Inst, Roem. Abt., vol. XLI, 1926, pp. 178 ff.**

[3] **Th. Mommsen : Roemische Staatsrecht , 1887, 3rd edit., I, p. 442; III, p. 465 .**

[4] **A, Zadoks – Jitta : Ancestral Portraiture en Rome, 1932, p. 34.**

لابـد أنه كان مجهولاً تمامًا لدى الجماهير، وذلك قبل أن يستسلم آخر الأمر للاتجاه الشعبى إلى البساطة والطابع التعبيرى المباشر الذى اتسم به الفن الرومانى المتأخر.

ولقـد كـان النحـت أهـم الفـنون فـى عصـر أغسـطس، وذلـك نتيجة للتأثير الـيونانى الـذى كـان سائدًا عندئذ، غير أن التصوير ازداد أهمية بعد ذلك بالتدريج، وكـاد فى آخر الأمر أن يحل محل النحت تمامًا. وبحلول القرن الثالث، توقف نسخ الأعمـال الفنـية اليونانـية، وأصـبح التصوير، خلال القرنين التاليين، هو الذى يسود مـيدان "الديكور" الداخلى[1]. والواقع أن التصوير هو الفن الرومانى المتأخر والمسيحى المـتقدم بالمعـنى الصحيح، وقد احتل فى ذلك الحين المكانة التى كان يحتلها النحت فـى العصـر الكلاسـيكى، فهـو عـند الرومانـيين يمثل الفن الجماهيرى الذى يخاطب الجمـيع بلغـة يفهمهـا الجمـيع. فـلم يشـهد أى عصـر سابق مثل هذا الإنتاج للصور بالجملـة، ولم يستخدم التصـوير قبل رومـا البـتة فـى مـثل هـذه الأغراض الثانوية العارضـة. وكـان مـن مصـلحة أى شـخص يـلجأ إلى الجمهور وينبئه بأمور هامة، أو يحرص على الدفاع عن وجهة نظره أمامه، أو على أن يكتسب أنصارًا يؤيدون رأيه، أن يسـتخدم الصـور لتحقـيق هذا الغرض . فالقائد المظفر كان يستخدم لوحات معلقة كـبيرة يحمـلها معـه فـى موكـبه المنتصـر لكـى يعـرض عـلى الشعب الفخور به صور مواقعه الحربية، والمدن التى غزاها، والأعداء الذين أذلهم. وفى المحاكم، كان ممثلو الادعـاء والدفـاع معًـا يسـتخدمون صـورا تقدم للقضاة وللجمهور تصويرا سـاذجا ولكنه حـى للمسـائل موضوع النزاع، أو لظروف الجريمة، أو لإثبات عدم وجود المتهم على مسـرح الجـريمة. وكـان المؤمـنون يقدمـون صورا نذرية تصور الأخطار التى مروا بها، وتحتشـد بقدر كبير من التفاصيل الشخصية الخالصة. وقد قدم تيبريوس سمبرونيوس جراكوس Tiberius Sempronius Gracchus إلى ربة الحرية مناظر مصورة تبين كـيف اسـتقبلت بلـدة بنفنـتوم جـنوده المظفرين وأكرمـت وفادتهم. كذلك أمر ترايان Trajan بنحـت قصة غزواته بتفاصيلها الدقيقة على الحجر[2]. وهكذا كانت الصـورة

---

[1] Herbert Koch : "Spaetantike Kunst" In "Probleme der Spaetantike". Vortraege auf dem 17. Deutschen Historikertag, 1930, pp. 41 – 2.

[2] Th. Birt : Zur Kulturgesch. Roms, 1917, 3rd edit., p. 138 .

فـي رومـا تجمـع بـين الخـبر، والمقـال، والإعـلان، واللوحـة، والسـجل الزمـنى، والكاريكـاتير السياسـى، وشـريط الأنبـاء، والدراما السينمائية. ويكشف حب الرومان الصـور عـن اسـتمتاع بكـل مـا هو من نوع الحكاية الفردية، وعلى اهتمام بالتسجيل وبشـواهد العـيان، كمـا يـدل عـلى نـوع مـن الرغبة البدائية، الطفولية، النهمة، فى المـناظر والرسوم. فهذه الصور كلها إنما هى صفحات فى كتاب مصور للبالغين — وقد تكـون أحـيانًا، كمـا فـى حالة الحلزونيات الصاعدة climbing spirals فى "عمود تـرايان"، كـتابا مصـورا ممـتدا أو منبسـطًا، يقصـد مـنه التعبير عن اتصال الحوادث وتحقـيق نفس التأثيرات التى ننتظرها اليوم من الفيلم. ولا جدال فى أن المطالب التى كـان يقصـد مـن هـذه الصور أن تلبيها كانت ساذجة غير فنية فى أساسها. ذلك لأن رغبـتك فى أن تجرب كل شىء بنفسك، وترى كل شىء بعينيك وكأنك كنت هناك، تـنطوى على نوع من السذاجة، وهى موقف بدائى يرفض كل ما يمثل بصورة محورة عـلى أساس أنه "غير أصلى"، مع أن هذا التحوير يكون، بالنسبة إلى أى عصر أكثر تعمقًا، ماهية الفن ذاتها.

ومـع ذلـك فـإن هـذا الأسـلوب الشـبيه بتماثـيل مـتاحف الشـمع، أو هـذا الأسـلوب الفوتوغـرافى، الـذى كان فى البداية لا يلقى قبولاً — دون شك — إلا لدى غـير المتعـلمين، ممـن يسـتمتعون بمـا هـو حاضـر مـاثل أمام العين، وهذه الرغبة فى تصوير الحوادث الهامة بأكمل الطرق وأكثرها حيوية، هى ذاتها التى أدت إلى ظهور الأسـلوب المـلحمى الـذى هـو أسـلوب الفن المسيحى والغربى. ذلك لأن أعمال الشرق القديـم والـيونان كانـت تشـكيلية، أثرية، تكاد تخلو من الفعل، وليست ملحمية ولا درامـية، عـلى حـين أن أعمـال الفـن الـرومانى والغـربى تصـويرية، إيهامـية illusionist، ملحمية، درامـية، وهـى لا تقـل فـى امـتلائها بالأحداث عن الفيلم. ولقـد كـان الفن الشرقى القديم والفن اليونانى يتألف كله تقريبا من أعمال ذات طابع شـعائرى، وتفسـيرات لحقـيقة أزلـية، ومـن هيئات أو أشكال منفردة، على حين أن الفـن الـرومانى والغـربى يـتألف أساسـا مـن تصـوير تاريخى، ومن التعبير عن مناظر تلـتقط فـيها ظواهر عابرة بطبيعتها وتترجم إلى اللغة المكانية بالأسلوب الفنى البصرى الـبارع. وكـان الفن اليونانى، والفن اليونانى الرومانى، يحل هذه المشكلة — حين لم

يكن يستطيع تفاديها – بالطريقة التى أطلق عليها لسنج Lessing اسم "اللحظة الحافلة"، التى ينضغط فيها مضمون الفعل بأسره فى موقف واحد يحتشد بالحركة، وأن يكن هو ذاته بلا حركة. وقد افترض لسنج أن هذه هى الطريقة المتبعة فى الفن البصرى بما هو كذلك، ولكنها فى واقع الأمر لا تعدو أن تكون طريقة الفن الكلاسيكى اليونانى والفن الحديث فى القرون الأخيرة. أما فى الفن الرومانى المتأخر والمسيحى الوسيط، فقد استخدمت طريقة مختلفة كل الاختلاف، هى تلك التى يسميها فرانتس فيكهوف Franz Wickhoff "بالمتصلة" continuous فى مقابل "الانفصالية" isolating[1]. وهو يعنى بذلك الأسلوب الناشىء عن نزوع ملحمى تصويرى، سينمائى، فى الفن، والذى يصور المراحل المختلفة لفعل فى إطار أو منظر واحد دون انقطاع، فيكرر الأشكال الرئيسية فى كل مرحلة للفعل، بحيث يكون للمناظر المختلفة نفس تأثير سلسلة الرسوم المعروفة فى المجلات الهزلية، وبحيث توحى بالاتصال الموجود فى فيلم سينمائى. صحيح أن الحركة وهمية فحسب، وأن المناظر المنفصلة أشبه بالصور المنعزلة فى الشريط منها بالصور المتصلة على الشاشة، غير أن القصد واحد. فالفن الرومانى المتأخر والفيلم الحديث يلبيان معا مطلبا جماهيريا هو تحقيق الطابع المكتمل والمباشر، ولكن الأهم من ذلك أنهما يلبيان مطلب الصور، وذلك لكونهما أصرح وأقوى تأثيرا من أى وصف ممكن بالكلمات، فضلاً عن أنهما يقتضيان من الجمهور جهدا أقل مما يقتضيه هذا الوصف.

أما الاتجاه الهام الثانى فى الفن الرومانى المتأخر فهو الانطباعية، وهذه الانطباعية غنائية lyrical أكثر منها ملحمية، وهى تحاول أن تثبت انطباعا واحدا فريدا بكل ما يتصف به من طابع مؤقت ذاتى. ويرى فيكهوف أن هذه الطريقة هى المقدمة المهدة لأسلوب "الاتصال continuity"، وهى المكمل العضوى له[2]، غير أن من المستحيل إيجاد مثل هذا الارتباط المباشر بين الأسلوبين. فهما يظهران فى وقتين مختلفين وفى ظروف مختلفة، سواء منها الظروف الروحية والخارجية. ذلك لأن انطباعية القرن الأول الميلادى هو آخر مظهر من مظاهر الفن الكلاسيكى بعد

---

[1] **F. Wickhoff, op. cit., pass., especially pp. 14 – 16 .**

[2] **Ibid .,**

صقله وتهذيبه، على حين أن الأسلوب الاتصالى لا يظهر إلا فى القرن الثانى، وهو المظهر الأول — الساذج والخشن إلى حد ما — لنزوع فنى غريب تماما عن الذوق الكلاسيكى. كذلك فإن أصل الأسلوبين يرجع إلى طبقات اجتماعية متباينة، وهما لا يظهران معا فى أى عمل واحد تقريبا. فالطريقة الاتصالية لا تظهر إلا بعد انقضاء أفضل فترات الانطباعية القديمة. وقد ظلت بعض المظاهر الخارجية للأسلوب الانطباعي باقية وقتا ما، بوصفها جزءا من تراث حرفة المصور، إلى أن طواها بدورها النسيان. وعلى ذلك فإن الطريقة الاتصالية والأسلوب الملحمى، اللذين يهدفان إلى إبراز الفعل الذى ينطوى عليه الموضوع، لا يكملان الأسلوب الانطباعي، بل هما على العكس من ذلك يبتلعانه ويقضيان عليه. فالطريقة الاتصالية كانت تعبر عن نزوع مضاد فى أساسه لنزعة مطابقة الطبيعة، ومن هنا فإنا لا نكاد نجد لها أثرا فى الفترتين الكبيرتين اللتين كانت تسودهما نزعة مطابقة الطبيعة هذه، وهما الفن اليوناني وفن ما بعد العصور الوسطى. والواقع أن من المستحيل تفسير أو تبرير رأى فيكهوف القائل أن الأسلوب الاتصالى يسود الفن الغربى بأسره منذ القرن الثانى إلى القرن السادس عشر، إذ أنه لم يكن شائعا حتى فى العصر القوطى المتأخر، أما بعد عصر النهضة فقد أصبح ظهوره أمرا غير عادى. وعلى أية حال فليس ثمة ارتباط باطن بين الصبغة الإيهامية للطريقة الاتصالية وبين الإيهامية البصرية فى الأسلوب الانطباعي.

ومع ذلك فإن الانطباعية، وإن كانت قد سارت فى طريقها الخاص المتميز، كانت عاملا عجل بانحلال الفن القديم. ذلك أنها حين جعلت الأشكال التى تصورها أخف وأكثر تسطيحًا، وزادتها بالتدريج اقترابا من الطابع الأثيرى التخطيطى، فقد جعلتها أقل مادية بمعنى ما. وبعد أن أصبحت هذه مجرد أشكال تهدف إلى إحداث تأثيرات لونية ومحيطية، وفقدت قوامها الجسمى وصلابتها البنائية وتماسكها المادى، أصبح من يتأملها يتخيل أن المصور كان يستهدف عن عمد مثلا أعلى روحيًا أو علويًا معينًا[1]. وهكذا فإن الانطباعية المادية المطابقة

[1] CF. Max Dvorak : "Katakombenmalerin. Anfaenge der christlischen Kunst." In "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte", 1924, pp. 16 – 17 .

للطبيعة قد مهدت الطريق للأسلوب المضاد لها، وهو النزعة التعبيرية الروحية[1].
وفي ذلك ما يذكرنا بالنزعة التعبيرية في التصوير خلال العصر الحجرى القديم، وهي النزعة التي أفضت إلى ظهور ضدها المباشر "من وجهة النظر الأسلوبية"، أعني الأسلوب الهندسي في فن العصر الحجرى الجديد. وتكشف لنا كلتا الحالتين عن مدى تعقد الأساليب المختلفة، وإلى أى حد يمكن أن يعد كل منها أداة أو وسيلة لنظرة إلى العالم تختلف عن نظرته الخاصة كل الاختلاف. فانطباعية الأسلوب "البومبى" Pompeian الرابع، بقدرتها الخارقة على الإيحاء العميق، كانت نتاجا رفيعا لطبقة المثقفين الحضرية في روما، أما "انطباعية" تماثيل المقابر المسيحية، بما فيها من أشكال لا وزن لها ولا حجم، فإنها تمثل بنفس القوة روح المسيحى الزاهد في العالم، الذى يعزف عن كل ما هو أرضى ومادى.

لقد بدأ فن تصوير الهيئة البشرية في العالم القديم بأسلوب المواجهة frontality ، وانتهى به أيضًا. وفي استطاعتنا أن نتتبع التغيرات التي طرأت عليه، من النزعة التقليدية الهندسية في الفن الآرخي، إلى حرية الحركة في الفن الكلاسيكي، إلى الأشكال الشاذة المشوهة في فن "الباروك" الهلينستي، ثم مرة أخرى إلى المنظور الأمامى التماثلى المسطح الجاد في الفن الرومانى المتأخر[2]. ويبدأ مجرى هذا التطور بخضوع الفن للعقيدة الدينية، ثم ينتقل إلى عهد استقلال الفن وسيادة النزعة الجمالية، وينتهى إلى نوع جديد من الاعتماد أو الخضوع الروحي. كذلك فإنه يبدأ بوصفه تعبيرا عن نظام اجتماعى تسلطى، ثم يسير في فترات من الديمقراطية والنزعة التحررية، لكى يصبح مرة أخرى تعبيرا عن سلطة روحية جديدة. أما النظر إلى مرحلة التطور الأخيرة هذه على أنها آخر مراحل الفن القديم – إذا قبلنا رأى درويزن Droysen القائل أن الحضارة القديمة قضت على ذاتها وعلى الوثنية نتيجة لاتجاهات باطنة معينة كامنة فيها – أو على أنها أولى مراحل عصر عالمى

---

(1) للاطلاع على مزيد من المعلومات عن النزعة التعبيرية في أواخر العصور القديمة، انظر:
Run. Kautzsch : Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike, 1920 .

(2) **CF. H. Koch, op. cit., pp. 49, 53 – G. Rodenwalt, op. cit., p. 87 – M. Dvorak, op. cit., p. 21.**

جديد، فهذه مسألة تتعلق بأيسر تصنيف وتقسيم ممكن للفترات التاريخية. ولكن مثلما أن من واجبنا أن نرى في المستعمرات الزراعية القديمة صورة مبكرة من صور الإقطاع[1]، فكذلك ينبغي علينا ألا نعترف بوجود انقطاع بين الفن اليوناني الروماني المتأخر وفن العصور الوسطى المسيحية .

[1] Max Weber : "Die sczialen Gruende des Untergang der antiken Kultur. "In Ges. Aufsaetze zur Sozial – und Wirtschaftsgesch., 1924, pp. 307 – 8.

الفصل السابع
الشعراء والفنانون
في العالم القديم

هناك شيء واحد لا يكاد يطرأ عليه تغير — ملحوظ على الأقل — من بداية العصر اليوناني الروماني إلى نهايته، ألا وهو وجهة النظر التي يحكم بها على الفنان التشكيلي أو المصور بالنسبة إلى الشاعر. ذلك لأن هذا الأخير كان يحظى في بعض الأحيان بتقدير فريد حقا، بوصفه نبيا أو عرافا، ومانح الشهرة ومفسر الأساطير، أما الفنان التشكيلي أو المصور فقد كان على الدوام صانعا حرفيا يدويا يحصل عن طريق أجره على ما يسمح له بالحصول عليه. وهناك عوامل متعددة تعلل هذا التمييز. أو لهذه العوامل هو أن النحات أو المصور يعمل من أجل الحصول على أجر، ولا يحاول إخفاء هذه الحقيقة، على حين أن الشاعر يعد ضيفا على راعيه وصديقا له، حتى في الحالات التي يكون فيها عالة عليه تماما. ومن العوامل الأخرى أن النحات والمصور يتعين عليهما أن يشتغلا بمواد وأدوات قذرة، على حين أن الشاعر يمضي في عمله بملابس وأيد نظيفة — وهي أمور لها في نظر عصر غير صناعي أهمية تفوق ما نتصور. غير أن أهم هذه العوامل هو أن النحات أو المصور مضطر إلى القيام بعمل يدوي ينطوي على جهد جسمي، وإلى أداء كثير من المهام الشاقة، على حين أن جهود الشاعر ليست بالتأكيد مما يمكن أن تلحظه العين. ويرجع هذا الازدراء لأولئك الذين يتعين عليهم أن يعملوا من أجل العيش، وهذا الاحتقار لكل عمل يبذل من أجل الكسب، بل للعمل المنتج عامة، إلى أن هذه الأعمال تنم عن خضوع وخدمة وتبعية، على عكس الأعمال الأرستقراطية القديمة، كالحكم والحرب والرياضة[1]. ففي الوقت الذي كانت النساء فيه تقوم بمعظم أعمال الزراعة وتربية الماشية، أصبحت الحرب هي المهنة الرئيسية للرجال، والصيد هو أهم ضروب

[1] Th. Veblen : The Theory of Leisure Class, 1899 .

الرياضة عندهم، والحرب والصيد يحتاجان إلى مران وشجاعة ومهارة، ومن هنا كانت مكانتهما رفيعة. أما الأعمال التي تنطوي على جهد دائب، تفصيلي، مرهق، فإنها تلائم المستضعفين، ومن ثم فهي تفتقر إلى الشرف. وقد تطرف القدماء في طريقة التفكير هذه إلى أبعد مدى ، حتى جاء وقت أصبح فيه كل نشاط إنتاجي، وأية مهنة يرتزق منها، تعد عارا، وأصبحت هذه الأعمال تترك للعبيد لأنها محتقرة، لا محتقرة لأنها تترك للعبيد (كما كان يظن من قبل). وأقصى ما يمكن أن يقال عن الارتباط بين العمل اليدوي والعبيد هو أنه عامل يساعد على الاحتفاظ بالأفكار البدائية عن الشرف، غير أن هذه الأفكار قطعا أقدم بكثير من نظام الرق.

ولما كان العالم القديم قد وجد نفسه مضطرا إلى رفع هذا التناقض بين احتقار العمل اليدوي والتقدير العظيم للفن بوصفه وسيلة تستخدم في الدين وفي الدعاية، فقد وجد الحل في التفرقة الذهنية بين العامل الفني وبين شخصية الفنان. فهو يبجل المخلوق مع ازدرائه للخالق[1]. ولو قارنا بين وجهة النظر هذه وبين النظرة الحديثة التي تحلي من قدر الفنان نفسه بالقياس إلى عمله — وتتخلى عن الاعتقاد الوهمي بأن عمل الفنان يعبر تعبيرا كاملاً عن شخصيته — لأدركنا مدى ضخامة الفرق بين العالم القديم والعالم الحديث في تقديرهما للعمل من حيث هو عمل. فحتى لو كانت المهابة التي كانت تعزى في العصور البدائية للنشاط المنتج قد ظلت لها آثار باقية، كما يؤكد "فبلن"، فإن الفارق بين ذلك العصر وبين عصرنا يظل مع ذلك هائلاً[2]. ومن المؤكد أن هذه النظرة المتحيزة كانت في العالم القديم أعمق بكثير مما هي في أيامنا. فطوال الوقت الذي كانت فيه طبقة النبلاء العسكرية محتفظة بسيطرتها في العالم اليوناني، كانت تسود فكرة بدائية، طفيلية، اغتصابية عن الشرف، وعندما فقدت هذه الطبقة سيطرتها، سادت فكرة مشابهة كل المشابهة لفكرتها عن الشرف، مستمدة من المسابقات الرياضية. ذلك لأنه في الوقت الذي سكت فيه صوت السلاح أصبحت هذه المسابقات تعد المهنة الوحيدة الجديرة

---

[1] E. Zilselm, op. cit., p. 35 .

[2] Veblen, op. cit., p. 36 .

بالرجل. وهذا المثل الأعلي الجديد ينطوى بالمثل على فكرة صراع يستنفد كل طاقات المشتركين فيه، ويقتضي أن تكون لديهم وسائل مستقلة للعيش.

ولقد كانت الطبقة الحاكمة اليونانية وفلاسفتها يرون أن الفراغ الكامل هو الشرط الضروري لكل ما هو خير وجميل — فهو نعمة غالية بفضلها وحدها تكون الحياة جديرة بأن تعاش. ذلك لأن من يستمتع بالفراغ هو وحده الذى يستطيع أن يكون حكيما حر الذهن، وأن يسيطر على حياته ويستمتع بها إلى أقصى مدى. ولا شك أن هناك ارتباطا داخليا واضحا بين هذا المثل الأعلى في الحياة وبين المركز الاجتماعي لطبقة الملاك. ذلك لأن فكرة الجمال الخير عند هذه الطبقة، ودعوتها إلى التدريب الشامل للقوى الجسمية والروحية، وازدراءها لكل تخصص ضيق ولكل خبرة تقتصر على ميدان واحد، كل ذلك ينطوى على مناداة بمثل أعلى مضاد في أساسه للاحترافية. وعندما أكد أفلاطون في محاورة "القوانين" التضاد بين التعليم الذى يعلي من قدر الشخصية بأكملها، وبين مجرد التدريب على حرفة مهنية، لم يكن يعبر فقط عن ميله إلى المثل الأعلى الأرستقراطي القديم للجمال الخير، بل كان يبدى أيضًا ازدراءه الواضح للبورجوازية الديمقراطية الجديدة، التى شجعت فكرة التخصص والتمايز المهني. فكل تخصص وكل مهنة تحددت معالمها بوضوح، هي في نظر أفلاطون سوقية وضيعة، ومثل هذه السوقية سمة مميزة للمجتمع الديمقراطي[1].

ولقد أدى انتصار المبادىء البورجوازية على المبادىء الأرستقراطية خلال القرن الرابع وفي العصور اللهينستية إلى إعادة النظر في الفكرة القديمة عن معنى الشرف، ومع ذلك لم يصبح العمل في ذاته مشرفا، ولم يعتقد في أى وقت أن للعمل قيمة تعليمية كما تذهب إلى ذلك الأفكار الأخلاقية البورجوازية الحديثة، وإنما كان العمل في نظرهم مجرد شيء يمكن اغتفاره والتغاضي عنه في شخص يحسن اكتساب المال. وقد سبق أن لاحظ "بوركارت" أن البورجوازية لم تكن تقل عن الأرستقراطية احتقارا للعمل في اليونان، على حين أن البورجوازية كانت تحترم

---

[1] J. Burckhardt, op. cit., IV, pp. 125 – 6 .

العمل دائمًا في العصور الوسطى، إذ أنها لم تكن تشارك طبقة النبلاء رأيها في الشرف، بل فرضت على هذه الطبقة آخر الأمر فكرتها الخاصة عن الشرف المهني. ويرى بوركارت أن القيمة التي يعزوها شعب ما إلى العمل تتحدد تبعا للظروف التي وضع فيها هذا الشعب مثله الأعلى الخاص في الحياة. فالمثل الأعلى للحضارة الغربية الحديثة مستمد من بورجوازية العصور الوسطى، التي استطاعت آخر الأمر أن تتفوق على طبقة النبلاء في إنتاجها المادى والروحي معًا. أما القيم اليونانية فتستمد من العصر البطولي اليوناني، ومن عالم لم يكن لفكرة المنفعة فيه دور. فهذه القيم كانت تراثا مستمدا من الأرستقراطية اليونانية المحاربة، ولم تستبعد بعد ذلك استبعادا تاما في أي وقت[1]. ولم تحدث إعادة تقويم أساسية للعمل، وبالتالي للفنون التشكيلية، إلا بعد أن فقد المثل الأعلى للتنافس الرياضي قوته خلال الأزمة التي اقترنت بنهاية دولة المدينة Polis على أن هذا التغير لم يتحقق أبدًا بصورة كاملة في العالم القديم.

ففي العصر الكلاسيكي في أثينا ظل المركز الاقتصادي والاجتماعي للمصورين والنحاتين كما كان في العصرين البطولي والهوميرى دون أي تغيير تقريبًا، على الرغم مما أصبح للأعمال الفنية من أهمية فائقة في إظهار قوة مدينتهم الفخورة الظافرة. فقد ظل الفن يعد مجرد حرفة يدوية، كما ظل الفنان يعد صانعًا عاديًا لا يشترك ولا يسهم بدور في القيمة الروحية للمعرفة أو التربية. وظل الفنان زهيد الأجر، يفتقر إلى موطن مستقر، ويحيا حياة تجوال، ومن ثم فقد كان غريبا دخيلا على المدينة التي كان يعمل فيها. ويفسر برنارد شفيتسر Bernhard Schweitzer وهذا المركز الاجتماعي الثابت نسبيا للفنان الحرفي على أساس ثبات الأحوال الاقتصادية السيئة التي كان الفنان يعمل فيها طوال عصر الاستقلال اليوناني[2]. ففي اليونان، كانت دولة المدينة على الدوام هي الراعي الكبير الوحيد للأعمال الفنية، ومن ثم لم تكن تواجه منافسة في هذا الميدان، إذ أن الارتفاع النسبي في نفقات إنتاج الأعمال الفنية كان يحول بين الأفراد وبين الاستمرار في منافستها أو حتى

---

[1] Ibid., pp. 123 - 4.

[2] B. Schweitzer : Der bildende Kuenstler, p. 47.

الشروع في هذه المنافسة. ومع ذلك فقد كانت هناك من الناحية الأخرى منافسة حامية بين الفنانين، ولم تكن المنافسة بين المدن المختلفة تؤدى إلى تعويض تأثير هذه المنافسة بين الفنانين : إذ أن أى إنتاج للسوق الحرة قادر علي أن يجعل للفنان مركزا مضمونًا، كان يقبل دون تردد، سواء في داخل المدينة الواحدة وبين المدن منظورا إليها ككل.

ولقد كان التغير الملحوظ في مركز الفنان في عهد الإسكندر الأكبر مرتبطا ارتباطا مباشرا بالدعاية التي كان يقوم بها لصالح ذلك القائد المنتصر. ذلك لأن عبادة الفرد، التي نمت من عبادة البطولة الجديدة هذه، كانت من مصلحة الفنان، إذ جعلته مانحا للشهرة وأكسبته هو ذاته الشهرة في الوقت نفسه. وأدى الطلب على الأعمال الفنية في عهد خلفاء الإسكندر، وكذلك الثروات التي تراكمت في أيدى الأفراد، إلى زيادة هائلة في استهلاك الفن، مما أدى إلى رفع قيمته الاقتصادية وزيادة تقدير الجمهور للفنان. وأخيرًا فإن التعليم الفلسفي والأدبي أصبح أكثر انتشارا بين أوساط الفنانين الصناع، فبدأوا يتميزون عن الصناع العاديين، ويكونون فئة مستقلة عن فئة الحرفيين. ونستطيع أن نستخلص من الروايات المسجلة عن حياة الفنانين فكرة واضحة عن التغير الضخم الذى حدث منذ العصور الكلاسيكية. فالفنان فارهاسيوس Pharrhasios كان في توقيعاته لصوره، يفخر ببراعته بطريقة فيها من الاعتزاز بالنفس ما كان يستحيل تصوره قبل ذلك بوقت قصير، كذلك فإن صور زيوكسيس Zeuxis قد جلبت له ثروة تفوق ما حصل عليه أى مصور قبله. أما أبيليس Apelles فلم يكن فقط مصور البلاط، بل كان أيضًا من خلصاء الإسكندر الأكبر. وأخذت تذاع بالتدريج حكايات عن التصرفات الشاذة للمصورين، حتى إنا لنجد بعد وقت معين مظاهر تشبه التمجيد المفرط للفنان في العصر الحديث[1]. وأهم من هذا كله، أو على الأصح من وراء هذا كله، نجد ما يسميه شفيتسر "باكتشاف العبقرية الفنية"، الذى ينسبه إلى تأثير فلسفة أفلوطين[2]. ذلك لأن أفلوطين ينظر إلى الجمال على أنه صفة أساسية للطبيعة الإلهية. فهو في مذهبه الميتافيزيقي يرى أن

---

[1] J.P. Mahaffy : Social Life in Greece from Homer to Menander, 1888, p. 439 .

[2] Schweitzer : Der bildende Kuenstler, pp. 60, 124 ff.

الفنان هو وحده الذى يستطيع أن يعيد لعالم الحس المفكك ذلك الاكتمال الذى فقده بانفصاله عن الله[1] ومن الواضح أن الفنان لابد أن يكون قد استفاد تكريما كبيرا من انتشار مذهب كهذا، إذ أنه قد استعاد هالة النبى الملهم التى كانت تحيط بشخصه فى العصور البدائية، وبدا للناس مرة أخرى شخصا متصلاً بالله، أنعم الله عليه بفضل معرفة ما خفى من الأمور، كما كان من قبل فى عصر السحر. وأصبحت عملية الخلق الفنى نوعا من الاتحاد الصوفى يزداد اختلافا عن عالم العقل. وإنا لنجد منذ القرن الأول أن ديوخروسوستوم Diochrystosum (فم الذهب) يشبه الفنان بخالق العالم Demiourgos . وقد عملت الأفلاطونية الجديدة على نشر فكرة التوازى هذه مع مزيد من التأكيد للعنصر الخلاق فى عمل الفنان.

هذا التحول يفسر لنا الانقسام الذهنى الذى يميز موقف العصور المتأخرة، ولاسيما العصر الامبراطورى والعصر الأخير، من الفنان. فخلال عهد الجمهورية الرومانية والامبراطورية الأولى، كان التقويم السائد للعمل اليدوى ولمهمة الفنان مماثلاً لذلك الذى عرفه اليونانيون فى العصور البطولية والأرستقراطية والديمقراطية. ولكن الفكرة القائلة أن كل عمل محتقر، لم يكن لها فى روما، التى كانت أقدم تقاليدها تعكس حياة شعب زراعى، ارتباط مباشر بالأحوال البدائية لحالة الحرب الدائمة. ذلك لأن الاتصال التاريخى بذلك العصر كان قد انقطع كل الانقطاع، بعد أن أعقبه عهد كان أغنى الرومانيين ذاتهم وأرفعهم مكانة يعملون فيه بأنفسهم فى أراضيهم[2]. ومع ذلك فإن السكان الريفيين المشبعين بالروح العسكرية فى روما خلال القرن الثالث والثانى ق م ، لم يكونوا يميلون كثيرا إلى الفن أو يقدرون الفنان، على الرغم من ممارستهم للعمل اليدوى

وكان التحول إلى الاقتصاد النقدى وإلى الثقافة الحضرية، واصطباغ روما بالصبغة الهلينية. هو الذى أدى لأول مرة إلى ارتفاع مكانة الشاعر فى مبدأ الأمر، ثم المصور والنحات بدورهما بالتدريج. ولم يصبح هذا التغير واضحًا إلا فى العصر

(1) Enneades, V, 8, 9 .

(2) O. Neurath, op. cit., p. 68 .

الأوغسطى، الذى نظر إلى الشاعر على أنه نبى عراف، وكانت الفنون فيه تلقى رعاية كبيرة من البلاط ومن الأفراد معًا. ومع ذلك فحتى فى هذا الوقت كان التقدير الذى تلقاه الفنون التشكيلية والتصويرية، بالقياس إلى الشعر، ضئيلاً نسبيًا[1]. صحيح أن ممارسة الشخصيات اللامعة لهواية الرسم قد ازدادت شيوعًا – إذ نجد بين الأباطرة ذاتهم عددا غير قليل أصبح يمارس هذه الهواية التى أصبحت محبوبة، مثل نيرون وهادريان وأوريليوس والكسندر سيفيروس A. Severus وفالنتينيان الأول – غير أن النحت ظل يعد عملا لا يليق بالسادة، وذلك على ما يبدو نظرا إلى ما يقتضيه من جهد جسمي ومن استخدام مجموعة كاملة من الأدوات. وحتى التصوير ذاته لم يكن يعد محترمًا إلا بقدر مالا يمارس من أجل الكسب. وكان المصورون الناجحون يرفضون أخذ مكافأة عملهم، ويروى بلوتارك أن بوليجنوتوس Polygnotus كان شخصا مهذبًا، لأنه زخرف حوائط مبنى عام دون أن يطلب عن ذلك أجرا.

وقد ظل "سنكا" يحتفظ بالتمييز الكلاسيكي القديم بين الفنان وعمله، ويدل على ذلك قوله : "إننا نقيم الصلوات ونقدم الضحايا أمام تماثيل الآلهة، ولكننا نحتقر المثالين الذين يصنعونها"[2]. ويقول بلوتارك ما يشبه ذلك إلى حد بعيد : "لا يمكن لشاب كريم، عندما يتأمل تمثال زوس في الأوليمبيا أو هيرا فى آرجوس، أن يرغب فى أن يصبح مثالاً كفيدياس أو بولوكليتوس". وهذا أمر مفهوم كل الفهم بالنسبة إلى المصورين والنحاتين، غير أن بلوتارك ينتقل بعد ذلك إلى القول أن مثل هذا الشاب لن يود أيضًا أن يكون شاعرًا مثل أناكريون أو فيليمون أو أرخيلوخوس، إذ أنهم، على الرغم من استمتاعنا بأعمالهم، ليسوا فى رأيه جديرين ضرورة بالتقدير[3]. ولا شك أن وضع الشاعر على قدم المساواة مع المثال على هذا النحو مخالف كل المخالفة للروح الكلاسيكية، ويدل على مدى افتقار الامبراطورية فى عصرها المتأخر إلى الاتساق فى هذه الأمور. فهنا يبدو أن الشاعر يشارك النحات

---

(1) E. Zilsel, op. cit., p. 26 .

(2) Lactantius : Div. Inst., II, 2, 14 .

(3) Plutarch : Pericles , 2. 1.

مكانته الضئيلة لأنه بدوره متخصص يعمل وفقا لقواعد مقررة، ويترجم وحيا إلهيا إلى ألفاظ عن طريق أسلوب فني مصطبغ بصبغة عقلانية. ونستطيع أن نجد نفس انقسام الرأى الذى يسود كتابات بلوتارك فى كتاب لوسيان "الحلم"، حيث يصور النحت على شكل امرأة سوقية قذرة، أما البلاغة فهى كائن أثيرى وضاء. ومع ذلك فإن لوسيان يؤكد، على عكس بلوتارك، أننا نبجل فى تماثيل الآلهة مبدعيها[1]. ومن الواضح أن أى اعتراف بشخصية الفنان يظهر فى هذه الأقوال إنما هو راجع إلى النزعة الجمالية السائدة فى عهد الامبراطورية، كما يرجع بطريق غير مباشر إلى تأثير الأفلاطونية الجديدة أو التعاليم الفلسفية المماثلة. غير أن الحط من قدر الفنان التشكيلى والتصويرى يظل مستمرا، ولا يختفى أبدًا اختفاء تاما، مما يدل على أن العالم القديم، حتى فى آخر فتراته، ظل متشبثا بالاحترام الذى كانت تبديه العصور البدائية "للفراغ السخى"، وكان على الرغم من ثقافته الجمالية عاجزا عن تكوين أى مفهوم للعبقرية، مماثل لمفهوم عصر النهضة والعصر الحديث. ذلك لأن شيوع هذا المفهوم هو وحده الذى يؤدى إلى تقدير قيمة القالب والأسلوب اللذين تختار بهما شخصية العبقرى أن تعبر عن نفسها. وعندئذ يصبح كل ما يهم هو أن تعبر هذه الشخصية عن نفسها، أو حتى أن تقدم بعض التلميحات عما يستعصى على التعبير.

---

[1] L. Friedlaender : Larstellungen aus der Sittengesch. Roms, III, 10 th. Edit., 1923, p. 103 – B. Schweitzer, Der bild. Kuenstler, p. 30.

الباب الرابع
العصور الوسطى

الفصل الأول
روحانية الفن المسيحى القديم

إن الوحدة التى تنسب إلى العصور الوسطى من حيث هى فترة تاريخية هى وحدة مصطنعة إلى أبعد حد. ذلك لأن هذه العصور تنقسم فى واقع الأمر إلى ثلاث فترات متميزة تميزا تاما من الوجهة الحضارية – هى الاقتصاد الطبيعى للعصور الوسطى المتقدمة، وفروسية البلاط فى العصور الوسطى المتوسطة، والحضارة البورجوازية الحضرية فى العصور الوسطى المتأخرة. والأمر المؤكد هو أن الفوارق بين هذه الفترات الثلاث أعمق حتى من تلك التى تتحدد على أساسها بداية العصور الوسطى ككل ونهايتها. ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل أن الأحداث التى تفصل هذه الفترات كلا عن الأخرى – وهى ظهور طبقة من النبلاء الفرسان المجندين، مقترنا بالتحول من الاقتصاد الطبيعى إلى الاقتصاد الحضرى النقدى، ونمو الحساسية الغنائية alclyri ، وظهور النزعة إلى مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى ، وتحرر البورجوازية وبداية الرأسمالية الحديثة – هذه الأحداث تسهم فى تعليل النظرة الحديثة إلى الحياة بدور أهم مما تسهم به كل المنجزات الروحية التى حققها عصر النهضة .

والواقع أن معظم السمات التى تنسب عادة إلى الفن فى العصر الوسيط، كالرغبة فى التبسيط والتعميم، والتخلى عن العمق والمنظور، ومعالجة الأبعاد والوظائف الجسمية بطريقة اعتباطية، لا تميز فى واقع الأمر إلا العصور الوسطى المتقدمة، ولم تعد سارية بمجرد أن ساد الاقتصاد النقدى الحضرى وطريقة الحياة البورجوازية. والعنصر الوحيد الهام الذى يسود العصور الوسطى قبل هذا التحول الحاسم وبعده هو تلك النظرة إلى العالم، المبنية على أساس ميتافيزيقى. فعند الانتقال من العصور الوسطى المتقدمة إلى المتوسطة، تحرر الفن من معظم القيود المفروضة عليه، ولكنه ظل محتفظا بطابع دينى وروحى عميق، نظرا إلى كونه تعبيرا

عن عصر ظل يتمسك بعمق بالمسيحية في مشاعره، وظل كهنوتيا في تنظيمه. فطوال ذلك العصر بأكمله ظل رجال الدين مسيطرين دون منافس، على الرغم من حالات الهرطقة والانفصالية الطائفية، وظل النفوذ المستمد من احتكارهم لوسائل الخلاص والكنيسة على ما هو عليه، دون أن ينتقص منه شيء.

غير أن النظرة العلوية إلى العالم في العصور الوسطى لم تبلغ أوجها بعد ظهور المسيحية مباشرة. فلم يكن فن العهود المسيحية الأولى يتصف بشيء من تلك الشفافية الميتافيزيقية التي تكون جوهر الأسلوبين الرومانسكي euanesqmRo والقوطي. والواقع أن "روحانية" هذا الفن، التي حاول الباحثون أن يجدوا فيها كل العناصر الأساسية للمفاهيم السائدة عن الفن في العصور الوسطى المتأخرة[1]، لم تكن في حقيقة الأمر إلا نفس النوع غير المحدد المعالم من الروحانية، الذي ألهم القرون الأخيرة للعهد الوثني. فالاتجاه "الروحاني" في هذه القرون لم يؤد إلى ظهور مذهب كامل خارق للطبيعة، يحل محل النظام الطبيعي للأشياء، بل إنه قد عبر، على أقصى تقدير، عن اهتمام متزايد بخوالج النفس البشرية ومزيد من الحساسية تجاهها. فأنواع الفن المسيحي المتقدم، شأنه شأن الفن الروماني المتأخر، كانت ذات تعبير نفساني، لاميتافيزيقي، أي أنها تعبيرية، وليست موحية بحقيقة عليا. ذلك لأن العيون المفتوحة على اتساعها في الصور الشخصية للعصر الروماني المتأخر تعبر عن التعمق النفسي، والتوتر الروحي، وعن حياة يطغى عليها الانفعال. غير أن هذه حياة ليس لها أي أساس ميتافيزيقي، وهي بهذا الوصف لا ترتبط بالمسيحية ارتباطا باطنًا. والواقع أنها نتاج لأحوال كانت سائدة قبل ظهور المسيحية بوقت طويل. فالتوتر الذي عملت التعاليم المسيحية على إزالته كان قد بدأ يظهر في العصر الهلينستي، وعلى الرغم من أن المسيحية سرعان ما أتت بإجابات عن الأسئلة التي كانت تؤرق هذه العصور، فقد كان لابد من جهد أجيال متعددة قبل أن يمكن التعبير عن هذه الإجابات في أشكال فنية – أي أن هذه الأشكال الفنية لم يكن من الممكن أن تظهر في نفس الوقت الذي أعلنت فيه العقيدة ذاتها.

---

[1] Max Dvorak : "Katakombenmalereien. Die Anfaenge der christlichen Kunst. In "Kunslgeschichte als Geistesgeschichte", 1924.

إن الفن المسيحي المتقدم لم يكن، خلال القرنين أو القرون الثلاثة الأولى من تاريخه، سوى تطوير أو حتى تفريع للفن الروماني المتأخر والواقع أن التشابه بين الفن الوثني المتأخر والفن المسيحي المتقدم يبلغ من القوة حدا ينبغي معه أن يقال أن التغير الحاسم في الأسلوب لابد قد حدث فيما بين العصرين الكلاسيكي وما بعد الكلاسيكي، لا بين العصرين الوثني والمسيحي. ففي أعمال عصر الإمبراطورية المتأخر - ولاسيما عصر قسطنطين (كونستانتين) - نجد استباقا للسمات الأساسية للفن المسيحي المتقدم: كنزوعه إلى الروحانية والتجريد، وإيثاره للأشكال المسطحة التي هي أشبه بظلال لا جسم لها، وتفضيله لمنظور المواجهة والتعبيرات الجادة، والتسلسل في مراتب الناس، وعدم اكتراثه بالحياة العضوية بما فيها من لحم ودم، وعدم اهتمامه بما هو شخصي مميز للفرد والنوع. وبالاختصار ففي هذا الفن تظهر نفس الرغبة غير الكلاسيكية في تصوير الجانب الروحي لا الجانب الحسي، وهي الرغبة التي تتجلى في صور القبور، وفي أعمال الفسيفساء بالكنائس الرومانية، وفي المخطوطات المسيحية الأولى. ويسير خط التطور من صور المناسبات المتعلقة بموقف معين في العصور الكلاسيكية المتأخرة إلى تسجيل دقيق للوقائع في آخر العصور الوثنية، وأخيرا إلى رموز تخطيطية أشبه بتلك التي نجدها في الأختام، في الفن المسيحي المتقدم. ومنذ عصر الامبراطورية المتقدم، يمكننا أن نلاحظ شيئا فشيئا تلك العملية التي تصبح بها الفكرة أهم بالتدريج من الشكل الخارجي، وتتطور الأشكال أو القوالب إلى نوع من الكتابة الهيروغليفية. ويتشعب الطريق الذي يزيد الفن المسيحي ابتعادا عن واقعية الفن الكلاسيكي في اتجاهين متباينين. فأحد اتجاهي التطور قد أدى إلى ظهور الرمزية التي لا تعبأ بتصوير الحضور الروحي للشخصيات المقدسة بقدر ما تهتم بإشعارنا بهذا الحضور بطريقة أشبه بالسحر، عن طريق ترجمة كل تفاصيل المنظر إلى لغة رمزية متعلقة بالمذهب القائم على فكرة الخلاص. والواقع أن القيمة الروحية التي يعتقد أن العمل الفني يكتسبها عن طريق هذه الترجمة هي التي تفسر تلك الخصائص التي تبدو، بدون هذا التفسير، غير معقولة في الفن المسيحي المتقدم - وأعني بها تشويهه للحجم الطبيعي، وتعديله للأبعاد تبعا للأهمية الروحية للموضوعات المصورة، وما يسمى بصفة "المنظور المقلوب"، وهي

تصوير الشخصيات الأساسية عندما تكون بعيدة عن المشاهد بمقياس أكبر من ذلك الذى تصور به الشخصيات الثانوية القريبة من المشاهد[1]. والمظهر الأمامى الواضح الذى يعطيه للشخصيات الهامة، والمعالجة المختصرة للتفاصيل العارضة، إلخ – أما الاتجاه الثانى للتطور فقد أدى إلى ظهور أسلوب ملحمى أو تمثيلى illustrative يهدف إلى بعث مختلف المناظر والأفعال والحوادث من جديد أمام الذهن بوضوح. والواقع أن أعمال النحت البارز والصور وأعمال الفسيفساء فى العصر المسيحى المتقدم كانت إما موضوعات للعبادة وإما قصصا من الكتاب المقدس وأساطير القديسين. وفى هذه الأعمال يكرس الفنان جهده كله لعرض الحدث ذاته بصورة واضحة متميزة. مثال ذلك إننا نجد فى المنمنمة المأخوذة من نسخة إنجيل روسانو[*] Rossano والتى تمثل يهوذا وهو يعيد قطع الفضة، أن أحد الأعمدة الأمامية التى يرتكز عليها سقف قد قطع جزء منه لإظهار الكاهن العظيم، وإن كان المفروض أنه يجلس خلف العمود. ومن الواضح أن المصور كان أحرص على إظهار حركة الرفض التى قام بها الكاهن العظيم بوضوح، منه على رسم تفاصيل صحيحة لا شأن لها بالحدث ذاته[2].

وهنا نجد أنفسنا – فى المراحل الأولى على الأقل – إزاء نوع بسيط شعبى من الفن، يذكرنا فى كثير من سماته بالحكايات المصورة فى "عمود ترايان". وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب كان فى بدايته شعبيًا، فقد تزايد استخدامه فى الأعمال الفنية الرسمية فى روما، بحيث أن الفن المسيحى المتقدم، الذى كان الغرض الأساسى منه هو أن يلائم ذوق الطبقات الدنيا، لم يتميز عن فن الصفوة المميزة اجتماعيا باتجاهه العام بقدر ما تميز عنه بمستواه فحسب. ولابد أن صور سراديب القبور، بوجه خاص، كانت كلها تقريبا من عمل صناع أو هواة أو نقاشين بسطاء، كانت مؤهلاتهم هى حماستهم الدينية، لا أية موهبة فنية إيجابية. ومع ذلك فمن

---

[1] Oskar Wulff : "Die umgekehrte Perspekive und die Niedersicht". In "Kunstwissenschaftliche Beitraege A. Schmarsow gewidmet, 1907 – Die Kunst des Kindes, 1927 .

[*] بلدة إيطالية (كان اسمها القديم Roscianum) فى مقاطعة كالابريا .تشتهر بوجود كاتدرائية بيزنطية كبرى، ومكتبة بها عدد من المخطوطات القيمة للأناجيل. (المترجم).

[2] Wilhelm Neus : Die Kunst der alten Christen, 1926 , pp. 117 – 18 . Illustration in H. Pierce – R. Tyler : L'art byzantin, II, 1934, Plate 143 .

الممكن أن نرى تدهورا مماثلاً في الذوق والأسلوب في فن الطبقات المثقفة القديمة بدورها. فهنا نشهد انقطاعا في مجرى التاريخ مشابها لذلك الذى حدث فى عصرنا عندما تخلى الفنانون عن النزعة الانطباعية واستعاضوا عنها بالتعبيرية. فالفن في عصر قسطنطين يبدو فجا إذا ما قورن بفن الإمبراطورية فى عهدها المتقدم، مثلما تبدو لوحة لروو Rouault إذا ما قورنت بلوحة لمانيه Manet . ولقد كان أصل هذين التغييرين التاريخيين هو تحويل في مشاعر مجتمع حضرى عالمى النزعة، هدمت الرأسمالية آخر بقايا التضامن فيه، وبدأ الآن بعد أن أرقه الخوف من الفناء، يضع ثقته في عون خارق للطبيعة. مثل هذا المجتمع، الذى يعيش في جو تهدده الكارثة فى كل لحظة، يميل إلى إبداء اهتمام بالمضمون الروحي الجديد يفوق ما كان يبدى قبل ذلك من اهتمام بصقل القوالب وتهذيبها. ولم يكن هذا الجو، في العصور الرومانية المتأخرة، أقل ظهورًا في الفن الوثني منه في الفن المسيحى، والفارق الوحيد هو أن الأعمال التى كانت تعد للرومانيين الأشراف والأغنياء كانت لا تزال أعمالا خلقها فنانون حقيقيون كانوا قطعًا يأبون أن يخصصوا شيئا من أعمالهم لطوائف المسيحيين الفقيرة المعدمة. فحتى في الحالات التى لم يكونوا فيها نفورين من الأفكار المسيحية، وكانوا على استعداد للعمل لقاء أجر بسيط أو بلا أجر، ظلوا كارهين للعمل من أجل المسيحيين، الذين اشترطوا عليهم أن يكفوا عن تصوير الآلهة الوثنيين، وهو شرط ما كان ليقبله فنان يتمتع بأى قسط من الشهرة أو المكانة.

ومن الملاحظ أن الباحثين الذين يصرون على أن يجدوافي الفن المسيحى الأول مظهرا للنظرة الميتافيزيقية إلى العالم كما سادت في العصور الوسطى، يفسرون كل عيوبه الواضحة – بالقياس إلى الفن الكلاسيكي – على أنها راجعة إلى اختيار واع مقصود فحسب. ذلك لأن نظرية ريجل Riegl في "القصد الفنى Kunstwollen" تؤدى بهم إلى النظر إلى كل إخفاق في القدرة على التعبير المحاكى على أنه كسب روحي وعلامة على التقدم. وتبعا لهذا المبدأ، فحيثما يبدو أسلوب معين عاجزا عن حل مشكلة محددة، ينبغى أن نتساءل إن كان هذا الأسلوب قد قصد حقا أن يحل المشكلة موضوع البحث. ولا جدال فى أن هذا المبدأ من أخصب الأفكار التى تنطوى عليها نظرية "القصد الفنى"، غير أن قيمته إنما

تنحصر في كونه فرضا عمليا، ومن الواجب ألا نسير فيه أبعد من حدوده الخاصة. فمن الخطأ الواضح أن نفسره على نحو يكون من شأنه إنكار إمكان وجود أية ثغرة بين قصد الفنان وبين قدرته على الأداء[1]. فليس ثمة شك في أن مثل هذه الثغرة كانت موجودة في الفن المسيحي المتقدم. وفي كثير من الأحيان كانت الصفات التي امتدحت في هذا الفن على أساس أنها تبسيط متعمد أو تركيز عميق، أو صبغ واع للواقع بصبغة مثالية، وتعميق له – كانت هذه الصفات مجرد عجز وفقر، أعني تعبيرا عن عدم القدرة على تصوير الأشكال الطبيعية تصويرا صحيحا، وعن سوء تصرف بدائي في الرسم.

ولم يستطع الفن المسيحي أن يتغلب على هذا العجز وتلك الخشونة التي سادته في عهده المتقدم إلا بعد صدور "مرسوم التسامح Edict of Toleration عندما أصبح هو الفن الرسمي للدولة والبلاط، وللأوساط الأرستقراطية والمثقفة. ففي ذلك الوقت بلغ به الأمر أنه استعاد – في لوحة الفسيفساء السقفية في "سانتا بودنزايانا Sta-Pudenziana" شيئا من روح "الجمال الخير Kalokagathia" اليونانية التي كان قد رفضها رفضا باتا قبل ذلك بوقت قصير، من فرط كراهيته للتعلق الكلاسيكي بالحس. فعندئذ نجد أن المبدأ القائل بأن الجمال لا يكون إلا للروح وحدها، على حين أن الجسم، شأنه شأن كل شيء مادي آخر، هو بالضرورة قبيح منفر – هذا المبدأ قد أصبحت له مكانة ثانوية، وذلك لفترة قصيرة معينة، على الأقل، بعد الاعتراف بالمسيحية. فبعد أن أصبحت الكنيسة غنية قوية ، أصبحت تصور المسيح وحوارييه على شكل أشخاص يتميزون بالجلال والفخامة، وكأنهم رومانيون أجلاء، أو ولاة للإمبراطورية ، أو أعضاء بارزون في مجلس الشيوخ الروماني. بل أن هذا الفن أقرب إلى فن العصور القديمة مما كان الفن المسيحي في القرون الثلاثة الأولى. والواجب أن ينظر إليه على أنه بداية أول عهد من عهود

---

[1] CF. E.V. Garger : "Ueber Wertungschwierigkeiten bei mittelaiterlicher Kunst." Kritische Berichte zur Kunstgeshichtlichen Literatur, 1932 – 3, p. 104 .

النهضة التى تكررت مرارا خلال العصور الوسطى. وأصبحت منذ ذلك الحين لحنا مميزا فى تاريخ الفن الأوروبى.

وقد ظلت الحياة فى الإمبراطورية، طوال القرون القليلة الأولى بعد الميلاد، تسير، دون تغير كبير، فى نفس الاتجاهات الاقتصادية والاجتماعية، وكانت تتغذى على نفس التقاليد والنظم التى كانت سائدة من قبل. ولما كانت صور الملكية، وتنظيم العمل، ومصادر التربية، وأساليب التعليم، قد ظلت تقريبا دون تغيير، فلم يكن من الممكن حدوث أى تغير مفاجىء فى النظرة الشائعة إلى الفن، ولو كان ذلك قد حدث لكان أمرا غريبا حقا. وأقصى ما يمكن أن يقال هو أن الوجهة الجديدة للحياة قد قضت على التماسك الأصلى لقوالب الثقافة القديمة، غير أن هذه الأشكال ظلت هى أداة التعبير الوحيدة المتوافرة، التى يستطيع المرء استخدامها إذا شاء أن يفهمه الناس. ولم تكن لدى الفن المسيحى بدوره أية أداة للتعبير غير هذه، فاستخدم تلك القوالب، مثلما يستخدم المرء لغة، لا لأنه أراد المحافظة عليها، بل لأنها "كانت فى متناول اليد فحسب"[1]. وهكذا فإن وسيلة التعبير القديمة قد ظلت باقية حتى بعد أن زالت الروح التى أدت إلى ظهورها — وهو أمر شائع الحدوث فى القوالب والنظم التى يدوم استقرارها طويلاً. فبعد وقت طويل منذ أن أصبح المضمون الروحى للحياة مسيحيًا، ظل الناس يعبرون عن أنفسهم فى قوالب الفلسفة القديمة، والشعر والفن القديمين. وهكذا عرفت الثقافة المسيحية منذ بدايتها الأولى تصدعا لم يكن له نظير فى الثقافات الشرقية واليونانية القديمة، إذ أن القالب والمضمون "أو الشكل والموضوع" قد ظهرا وتطورا فى هذه الثقافات الأخيرة بخطى متوازية، أما النظرة المسيحية إلى الحياة فكانت تتألف من جهة من موقف نفسانى جديد، لم تتميز معالمه بعد، وتتألف من جهة أخرى من قوالب فكرية لثقافة رفيعة نضجت عقليا وجماليا منذ أمد بعيد.

ولم يستطع المثل الأعلى المسيحى فى الحياة أن يغير فى البداية الأشكال الخارجية للفن، ولكنه غير وظيفته الاجتماعية. ذلك لأن دلالة العمل الفنى كانت

---

[1] M. Dvorak : Idealismus und Naturalismus i.d. got. Skulptor u. Malerei, 1918, p. 32.

وحديث المؤلف هنا ينصب على الفن الكارولنجى المتأخر.

جمالية أساسًا في العالم القديم، أما في المسيحية فقد تغيرت هذه الدلالة تغيرا تاما: إذ كان أول العناصر التى فقدت فى التراث الروحى القديم هو استقلال الأشكال أو القوالب الفنية. ذلك لأن وجود فن لذاته، بغض النظر عن العقيدة، كان في نظر عقلية العصور الوسطى أمرا لا يمكن أن يسمح به الدين، مثلما يستحيل السماح بقيام علم مستقل. ولقد كان الفن، من حيث هو أداة للتعليم الكنسي، أعظم قيمة من العلم، وذلك على الأقل في الحالات التى كان الهدف فيها هو انتشار الدعوة على أوسع نطاق ممكن. ولقد سبق أن قال سترابو Strabo "إن الصورة هى ما يتثقف به الجهلاء"، وظل دوراندوس Durandus يقول : "أن الصورة والزخرفة فى الكنيسة هي قراءات العامة وكتاباتها". وكان الرأى السائد فى العصور الوسطى المتقدمة هو أن الفن لا يعود ضروريًا لو كان فى استطاعة كل شخص أن يقرأ ويتتبع سلسلة مجردة من الاستدلال. فالفن كان ينظر إليه أصلاً على أنه ترضية للجماهير الجاهلة التى يسهل تأثرها بانطباعات الحس. ولم يكن يسمح له أبدا بأن يكون "مجرد متعة للعين"، كما عبر عنه القديس نيلوس St. Nilus. فالطابع الإرشادى للفن هو أبرز سمات الفن المسيحى، في مقابل الفن عند القدماء. صحيح أن اليونان والرومان قد دأبوا على استخدامه أداة للدعاية، ولكنه لم يكن فى نظرهم أبدا مجرد وسيلة لنقل التعاليم. ففي هذا الصدد افترقت الطرق منذ البداية الأولى.

ولم يطرأ على القوالب الفنية ذاتها أى تغير جذرى إلا في القرن الخامس وبعد انحلال الإمبراطورية الغربية. فقد تطورت الروح التعبيرية الرومانية القديمة فأصبحت أسلوبا في"التعبير العلوى transcendental statement "[1]. واكتمل الآن تحرر الفن من الواقع، ووصل الرفض الكامل لكل اتجاه إلى تصوير الواقع إلى حد يذكرنا في كثير من الأحيان بالفن الهندسي في اليونان القديمة. وأصبح تكوين الصورة يخضع مرة أخرى لمبدأ في التنظيم الزخرفى لم يعد مجرد تعبير عن صفة جمالية في الإيقاع، وانما أصبح تعبيراً عن خطة علوية معينة، وعن انسجام معين للأفلاك. ولم يعد الفنانون يكتفون بالاتجاه الزخرفى decorativeness وحده، أو حتى بتباعد الأشكال البشرية والترتيب التماثلى للمجموعات والتوازن الإيقاعى

---

[1] **Rudolf Koemstedt: Vormittelalterliche Malerei, 1922, passim.**

وقارن بالنسبة إلى ماسيلي بعد ذلك، ص ١٤ – ١٨ ، ٢٠ – ٢٣

للحركات والتكوين البهيج للألوان، إذ أن كل مبادىء التأليف هذه تقوم بدور مبدئى وغير رئيسى فى المذهب الجديد كما ظهر آخر الأمر فى كنيسة سانتاماريا ماجيورى Sta. Maria Maggiore . فهنا نجد مناظر تحدث فى وسط غريب لا ضوء فيه ولا هواء، وفى مكان بلا عمق، أو منظور أو جو، تتميز أشكالها المسطحة التى لا قوام لها بأنها أشكال بلا وزن أو ظل. وهنا تستبعد تماماً كل محاولة للإيهام بوجود جزء متماسك من المكان، ولا يكون للأشكال البشرية أى تأثير بعضها فى البعض على أى نحو، بل أن العلاقات بينها مثالية بحتة، وتزداد هذه الأشكال جمودًا وابتعادًا عن الحياة، وفى الوقت ذاته تزداد وقارا وروحانية وابتعادا عن هذا العالم، وعن هذه الأرض. ولقد كان الفن الرومانى المتأخر والفن المسيحى المتقدم يعرف معظم الأساليب التى تتحقق بها هذه التأثيرات - وأهمها استبعاد العمق المكانى، وتسطيح الأشكال البشرية وتصويرها بطريقة المواجهة، والاقتصاد والبساطة فى التصميم، غير أن هذه الأساليب أصبحت الآن متماسكة تكون عناصر أسلوب جديد قائم بذاته. ففى الماضى كانت توجد منعزلة، أو كانت على الأقل لا تستخدم إلا إذا بدا أن هناك موقفا معينًا يقتضيها[1]، أو كانت على الدوام فى تعارض صريح دائم مع التقاليد والتراث المتمسك بنزعة مطابقة الطبيعة، أما الآن فقد اكتمل الهروب من العالم، وأصبح كل شىء صورة باردة جامدة هامدة - وإن كان قد اكتسب حياة شديدة القوة وشديدة الجوهرية، عن طريق موت الإنسان المادى ويقظة إنسان روحى جديد. فكل شىء كان يعبر عن كلمات القديس بولس "إننى أحيا، ولكن لست أنا الذى أحيا، وانما المسيح هو الذى يحيا فى" وهكذا ألغى العالم القديم بما فيه من استمتاع بالحس، وزال المجد الغابر، وأصبحت روما الإمبراطورية خرابا. وأخذت الكنيسة الآن تحتفل بانتصارها، لا بروح طبقة النبلاء الرومانيين، ولكن فى ظل قوة تزعم أنها لا تنتمى إلى هذا العالم. وعلى ذلك فإن الكنيسة، عندما أصبحت صاحبة السلطان المطلق، استحدثت أسلوبا فنيا لا تكاد تربطه بأسلوب العالم القديم أية صلة.

---

[1] Ibid., p. 40 .

الفصل الثانى
الأسلوب الفنى
للبابوية القيصرية البيزنطية

لم يلحق الشرق اليونانى من الانهيار الثقافى، خلال عصر هجرة الشعوب، ما لحق الغرب. ذلك لأن الاقتصاد الحضرى والنقدى، الذى كاد انهياره أن يكون تاما فى الامبراطورية الرومانية الغربية، ظل مزدهرًا فى الشرق، بل كان فى الواقع أقوى مما كان فى أى وقت مضى. ومنذ القرن الخامس ارتفع عدد سكان القسطنطينية إلى ما يربو على المليون، وكانت روايات المعاصرين عن ثرائها وعظمتها أشبه ما تكون بالقصص الخيالية. والحق أن بيزنطة كانت، بالنسبة إلى العصور الوسطى بأسرها، أرض الأعاجيب، بما فيها من كنوز لا تحصى، وقصور يتألق فيها الذهب، وأعياد واحتفالات لا تتوقف: فكانت مثالا للأبهة الرسمية فى نظر العالم بأسره. ولقد كانت القسطنطينية مدينة عالمية بالمعنى الحديث، وذلك إلى مدى أبعد بكثير مما كانت روما: أعنى أنها كانت مدينة تضم خليطًا دوليًا من السكان ذوى العقلية العالمية، وكانت مركزا للصناعة والتصدير، ونقطة التقاء للتجارة والمواصلات الطويلة المدى[1]. ومع ذلك فإنها كانت فى الوقت ذاته مدينة شرقية أصيلة، لم يكن سكانها يفهمون سببًا لاحتقار الغرب للتجارة والصناعة. وكان البلاط ذاته، بما له من سلطات احتكارية، يمثل مؤسسة صناعية وتجارية كبرى. وأدت القيود التى فرضتها الاحتكارات على الحرية الاقتصادية إلى أن يكون المصدر الحقيقى للثروات الخاصة هو ملكية الأرض، لا التجارة[2]، وذلك على الرغم من البناء الرأسمالى للاقتصاد البيزنطى. ذلك لأن الأرباح الضخمة المستمدة من التجارة لم تكن تعود على أشخاص أفراد، وإنما على الدولة والبيت الإمبراطورى. ومن أمثلة القيود التى كانت

---

(1) Henri Pirenne : "Le mouvement économique et Social". In "Hist. Du moyen – age", edit. By G. Glotry, VIII, 1933, p. 20.
(2) Steven Runciman : Byzantine Civilization, 1933, p. 204 .

مفروضة على النشاط الاقتصادى الخاص، إن صناعة أقمشة حريرية معينة والتجارة فى معظم المواد الغذائية الهامة كانت منذ عهد جستينيان وقفا على الدولة. والأهم من ذلك تلك اللوائح التى ركزت تنظيم الإنتاج والتجارة فى إدارة المدينة والطوائف الحرفية[1]. ومع ذلك فإن مطالب الخزانة لم يكن يشبعها احتكار الدولة لأكثر فروع الصناعة والتجارة ربحا، بل أن الخزانة كانت تأخذ من المشروعات الاقتصادية الخاصة الجانب الأكبر من أرباحها على صورة ضرائب ورسوم وجبايات تسجيل، إلخ. لذلك كان من المستحيل أن يصبح لرأس المال الخاص المتحرك أى تأثير. وأقصى ما يمكن أن يقال هو أن السياسة الاقتصادية الأوتوقراطية التى كان يتبعها التاج كانت تسمح لمالك الأرض بأن يظل فى أرضه الريفية آمنا من الأذى ومن التدخل، على حين أن كل شيء فى المدينة كان يخضع لأشد رقابة، ولتنظيم الحكومة المركزية[2]. وقد استطاعت بيزنطة بفضل دخلها المنتظم الذى كانت تستمده من الضرائب، وبفضل مؤسساتها الرشيدة التى كانت تملكها الدولة، أن تعتمد فى أعمالها على ميزانية متوازنة تمامًا، وأن تتصرف فى كميات من الأموال أتاحت لها أن تقمع كل الاتجاهات التى تصبو إلى الاستقلال والتحرر، على عكس ما كان حادثا فى البلدان الغربية فى العصور الوسطى المتقدمة والمتوسطة. وكانت قوة الإمبراطور مرتكزة على جيش قوى من المرتزقة، وعلى جهاز إدارى كفء لم يكن من الممكن الاحتفاظ به لو لم يكن دخل الدولة منتظمًا. ولهؤلاء كانت بيزنطة تدين باستقرارها، كما كان الإمبراطور يدين لهم بحريته فى العمل الاقتصادى واستقلاله عن ملاك الأراضى الكبار.

هذه الأوضاع توضح لنا السبب فى عدم تمكن الاتجاهات الدينامية والمضادة للتقاليد، التى ترتبط عادة بالتجارة والمواصلات وبالاقتصاد النقدى الحضرى، من أن تجد لها أى منفذ فى بيزنطة. فهناك أصبحت الحياة الحضرية، التى يكون لها عادة تأثير يحرر السكان ويشعرهم بالمساواة، مصدرا لثقافة محافظة صارمة التنظيم.

---

(1) Lujo Brentano : "Diebyzantinische Volkswirtschaft", Schmoller's Jahrbuch, 1917, 41st year, vol. 2, P. 29.

(2) Georg Ostrogtorsky : "Diewirtsch, U. Soz, Entwicklungs grundlagen desbyz, Reiches", Vierteljahrsschr. F. sozial U. Wirtschaftsgesch., 1929, XXII, P. 134.

ولقد أصبح لبيزنطة بفضل سياسة قسطنطين المحابية للمدن، تركيب اجتماعي يختلف منذ البداية عن تركيب مدن العصر الكلاسيكي القديم والعصور الوسطى المتأخرة. ذلك لأن القانون الذى كان يربط بين ملكية الأرض فى أجزاء معينة من المملكة وبين امتلاك بيت في القسطنطينية أدى إلى انتقال ملاك الأرض إلى المدينة، وهذا بدوره أدى إلى ظهور أرستقراطية حضرية منفصلة تبدى للإمبراطور ولاء يزيد على ما تبديه له طبقة النبلاء فى الغرب[1]. وقد أدت هذه الطبقة المحافظة، الثرية، إلى إضعاف القدرة على التنقل لدى بقية السكان، وكان لها دور كبير فى ظهور ذلك النوع من الثقافة، الذى يميز الملكية المطلقة، بما فيها من ميول نمطية تقليدية، سكونية، وكذلك فى المحافظة على هذه الثقافة فى مدينة كانت بطبيعتها تفتقر إلى الاستقرار كالقسطنطينية.

ولقد كان شكل الحكم السائد فى الإمبراطورية البيزنطية هو البابوية القيصرية Caesaropapacy ، أى الجمع بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية فى يد حاكم أوتوقراطي واحد. وكانت سيطرة الإمبراطور على الكنيسة مبنية على نظرية الحق الإلهى، التى وضعها آباء الكنيسة وأعلنها جستينيان قانونا، والتى حلت محل الأسطورة القديمة — أسطورة انحدار الملك من سلالة إلهية، وهى الأسطورة التى لم تعد متمشية مع العقيدة المسيحية. ذلك لأن إذا لم يكن قد أصبح من الممكن النظر إلى الإمبراطور على أنه "إلهى"، فقد كان فى استطاعته أن يكون ظلا لله فى الأرض، أو أن يكون "كاهنًا أعظم"، كما كان جستينيان ذاته يحب أن يلقب. ولم يشهد أى مكان من أوروبا الغربية مثل هذا القدر من الثيوقراطية (الحكم المبنى على أساس لاهوتى)، كما لم يحدث أبدا فى التاريخ الحديث أن أصبحت طاعة الحاكم الزمنى جزءا أساسيًا من طاعة الله بقدر ما أصبحت فى بيزنطة. ففي الغرب كان الأباطرة على الدوام مجرد حكام زمنيين، وكانت الكنيسة دائمًا منافسة لهم، إن لم تكن عدوا صريحاً. أما فى الشرق، فكان هؤلاء الأباطرة يقفون على رأس السلطات

[1] Richard Laqueur : "Das Kaisertum und die Gesellschaft des Reiches." In "Probleme der Spaetantike, 17. Deutscher Historikertag, 1930, p. 10.

الـثلاث – الكنيسة، والجيش، والحكومة[1] – وكانوا يعدون الكنيسة مجرد "وزارة" من وزارات الدولة.

هـذه الأوتوقراطـية الروحـية الزمنية التى كان يتمتع بها الإمبراطور الرومانى الشرقى، والتى كانت فى كثير من الأحيان تؤدى إلى مطالبة الرعايا بقدر غير معقول مـن الولاء، كانت فى حاجة إلى أن تعرض على الملأ من أجل إثارة الخيال الشعبى، وإلى أن تلـبس رداء رائـع الصـورة، وتحـتمى وراء شـعائر صـوفية. وكـان الـبلاط اللهينستى الشرقى، بما اتسم به من وقار شديد التعقيد، ومن تقاليد جامدة لا تسمح بأى نوع من الارتجال، هو أنسب إطار لهذه المؤثرات الاستعراضية. ولكن البلاط كان فى بيزنطة ينفرد بكونه مركزا لكل حياة ثقافية واجتماعية إلى حد يفوق ما كان عليه فـى أى وقـت مـن أوقـات العصـر الهلينسـتى. إذ كـان الـبلاط هـو الـذى يدفع أكبر الـنفقات، بـل الـنفقات الوحـيدة، التى تتكلفها الأعمال الفنية الأرفع قيمة، بل كان هـو الـذى يدفـع نفقـات أهـم الأعمال المخصصة للكنيسة. ولم يصبح الفن مرة أخرى مركـزا بأكمله فى البلاط إلا فى أيام فرساى. ولكن أى عصر وأى مكان آخر لم يشهد مـثل هـذا التركـيز للاهـتمام بـالفن فـى شـخص الملـك، والابـتعاد بـه عـن الطـبقة الأرسـتقراطية، كما أن الفن لم يصبح شكلا من أشكال الولاء الكنسى والسياسى بمثل هذا الجمود والتحجر فى أى عصر أو مكان آخر.

ولم تكـن الطـبقة الأرسـتقراطية معتمدة على العاهل فى أى مكان كما كانت هنا، كما لم تكن أبدًا أرستقراطية موظفين، وطبقة من البيروقراطيين والموظفين خلقها الإمـبراطور لكـى يوجد عملاً لأنصاره، بقدر ما كانت هنا. ومن ثم فإنها لم تكن طبقة مقفلـة منعزلة، أى أرستقراطية وراثية – بل إنها لم تكن فى الواقع أرستقراطية على الإطـلاق بالمعنى الدقيق للكلمة. ذلك لأن أوتوقراطية الإمبراطور لم تكن تـسمح بازدهار أيـة امتـيازات وراثية. وكانت الطبقة الأرستقراطية ذات النفوذ هى ذاتها على الدوام طـبقة الموظفين الموجوديـن فـى الخدمـة، فكـان الشخص يستمتع بالامتيازات مادام موظفـا رسمـيًا فحسـب. ولهـذا الـسبب كـان مـن الواجـب بالنسـبة إلى بيزنطة، أن

---

[1] J. B. Bury : Hist, of the Later Roman Empire, 1889, I, pp. 186 – 7 .

نتحدث دائما عن الرجال ذوى النفوذ في الإمبراطورية، بدلاً من أن نتحدث عن طبقة النبلاء بما هي كذلك. ولقد كان مجلس الشيوخ، الذى يضم الممثلين السياسيين للطبقة العليا، يضم في البداية الموظفين وحدهم، ولم ينضم إليهم ملاك الأرض إلا فيما بعد، عندما أصبح للملكية الأرض مركز مميز[1]. ولكن، على الرغم من المزايا الخاصة التى كان يتمتع بها ملاك الأرض بالقياس إلى طبقة المشتغلين بالصناعة والتجارة، فإن هذا العهد لم يعرف طبقة أرستقراطية من ملاك الأرض، مثلما لم يعرف أى نوع آخر من الأرستقراطية الوراثية[2]. فوجود وظيفة رسمية كان هو حلقة الاتصال بين الثراء وبين النفوذ الاجتماعي. ولكى يحسب ملاك الأرض الأغنياء ضمن الطبقة الأرستقراطية – مع ملاحظة أن ملاك الأرض كانوا هم وحدهم الأغنياء بحق – فقد كان عليهم أن يشتروا لقبا رسميًا، إن لم يستطيعوا أن يكتسبوه بأية طريقة أخرى. وكان الموظفون يحاولون من جانبهم أن يحصلوا على أرض فى الريف لكى يؤمنوا أنفسهم اقتصاديا. وعلى هذا النحو حدث اندماج بين الطبقتين الرئيسيتين بلغ من اكتماله أن كل ملاك الأرض أصبحوا فى النهاية موظفين، وكل الموظفين أصبحوا ملاكًا للأرض[3].

ولم يكن من الممكن أن يصبح فن البلاط البيزنطى هو الفن المسيحي بالمعنى الصحيح، لو لم تكن الكنيسة ذاتها قد أصبحت سلطة مطلقة، ولو لم تكن قد شعرت بأنها سيدة العالم. وبعبارة أخرى فقد استطاع الأسلوب البيزنطى أن يجد أرضًا خصبة في كل مكان يوجد فيه فن مسيحى فحسب، إذ أن الكنيسة الكاثوليكية فى الغرب كانت تريد أن تكتسب من السلطة ما كان بالفعل في يد الإمبراطور في بيزنطة. وكان الهدف الفنى فى كلتا الحالتين واحدا: هو أن يكون الفن تعبيرا عن سلطة مطلقة ، وعن عظمة تفوق مستوى البشر، وإعجاز صوفي. وكان الفن البيزنطى يمثل نقطة القمة فى محاولة تقديم صورة رائعة للشخصيات الرسمية التى كانت تطالب باحترام الناس وتبجيلهم، وهو اتجاه ازداد وضوحا منذ السنوات الأخيرة

---

[1] Georg Grupp : Kulturgesch. Des Mittelalters, III, 1924, p. 185 .

[2] لم تبدأ الأسر الأرستقراطية فى إضعاف سلطة الدولة إلا منذ القرن السادس فصاعدًا انظر :
H. Sieveking : Mittlere Wirtschafsgesh., 1921, p. 19 .

[3] G. Ostrogorsky, op. cit., p. 136 .

للإمبراطورية، وكانت الطريقة المستخدمة فى محاولة تحقيق هذا الغرض هى، أولاً، طريقة المواجهة frontlity، كما كانت الحال فى فن الشرق القديم. وكانت هذه الطريقة تؤدى إلى تأثير نفسى مزدوج : ذلك لأن الهيئة الجامدة التى يتخذها الموضوع المصور بطريقة المواجهة، تؤدى إلى تكوين اتجاه روحى مناظر فى المشاهد، ومن جهة أخرى فإن الفن، باتباعه هذا الأسلوب، يكشف عن تبجيله هو للمشاهد، الذى يصوره خياله بأعلى صورة ممكنة فى شخص الإمبراطور، وهو سيده وراعيه. هذا الخضوع والامتثال هو المعنى الباطن للمواجهة حتى عندما تكون الشخصية المصورة هى شخصية الحاكم نفسه، بل فى هذه الحالة بوجه خاص. فعندئذ يعمل المؤثران النفسيان السابقان معا فى آن واحد، وتظهر هنا المفارقة حين يصبح المظهر الوقور هو ذلك الذى يتبدى عليه نفس الشخص الذى استخدم أسلوب المواجهة من أجل تكريمه. والواقع أن الحالة النفسية المصاحبة لعملية التموضع الذاتى هذه (self objectivization) – هى نفس الحالة التى نجدها عندما يراعى الملك بكل دقة آداب السلوك التى تدور حول شخصه هو. وعن طريق المواجهة يصبح تصوير أى شكل شبيهًا، إلى حد ما، بأداء الشعائر. فهناك مظاهر متعددة فى ذلك العصر تؤدى كلها إلى فرض شروط واحدة على الفن، وتعبر عنها قوالب أسلوبية واحدة — هذه المظاهر هى النزعة الشكلية فى طقوس الكنيسة والبلاط، والوقار الجاد فى أسلوب الحياة الذى يتحكم فيه الزهد أو الاستبداد، ومحاولة الحكام الزمنيين أو الزعماء الروحيين خلق رموز لسلطتهم. فالمسيح يصور فى بيزنطة كما لو كان ملكا، ومريم كما لو كانت ملكة، وهما يلبسان أردية ملكية نفيسة، ويجلسان على عرشيهما فى وقار وتحفظ، دون أن يعبر وجههما عن شىء. ويقترب منهما صف طويل من الحواريين والقديسين بإيقاعات بطيئة وقور، تماما كما تتبع الحاشية الإمبراطور والإمبراطورة فى حفلات البلاط الرسمية. وتحول الشعائر الصارمة بين أشخاص الصورة وبين التحرك بحرية، أو الخروج عن الصف المنتظم، أو حتى النظر إلى جانبهم. فكل شىء يبعث على الشعور بالهيبة فى جلاله الملوكى، وفى استبعاده لكل العناصر الإنسانية الذاتية، العرضية

وكان التعبير النموذجي عن هذه الروح الشعائرية هي أعمال الفسيفساء المهداة إلى كنيسة القديس فيتالي، وهي أعمال لم تشهد العصور التالية لها نظيرًا في هذه الناحية. فلم تنجح أية حركة كلاسيكية أو محاكية للكلاسيكية، أو أي فن مثالي أو تجريدي، في التعبير عن الشكل والإيقاع بمثل هذه الطريقة المباشرة الخالصة: فهنا يستبعد كل ما هو معقد وكل ما ينحل إلى خطوط أو ألوان متوسطة أو غامضة، إذ أن كل شيء بسيط، واضح، ظاهر، وكل شيء منحصر داخل حدود قاطعة لا لبس فيها ولا غموض، ويعبر عنه دون ظلال أو ألوان وسطى. أما القصة فقد تحولت إلى المجال الاستعراضي تماما، إذ يقوم جستينيان وتيودورا وحاشيتهما بتقديم القرابين النذرية – وهو موضوع غير مألوف بالنسبة إلى هيكل كنيسة. ولكن كما أن المناظر الدينية تتخذ طابع طقوس البلاط في هذا الفن البابوي القيصري، فكذلك تدخل احتفالات البلاط بسهولة في إطار الشعائر أو الطقوس الكنسية.

وفي مجال النحت، ولاسيما في الجدران الداخلية للكنائس، تظهر نفس الروح المتسلطة المتعالية التي وجدناها في أعمال الفسيفساء الحائطية. فقد كانت الكنيسة المسيحية تختلف منذ البداية عن المعبد القديم في أنها كانت مركزا يتلاقى فيه أهل منطقة معينة، أكثر مما كانت بيتا لله، وتحول الاهتمام في العمارة من خارج البناء إلى داخله. غير أن من الخطأ أن نرى في هذا بالضرورة تعبيرا عن مبدأ ديمقراطي، وأن نصف الكنيسة بأنها نوع من المباني أكثر شعبية من المعبد. ذلك لأن انتقال الاهتمام من الخارج إلى الداخل كان قد حدث بالفعل في العمارة الرومانية، ولم يكن في ذاته دليلاً على الوظيفة الاجتماعية للمبنى. فالتصميم البازيليكي الذي اقتبسته الكنيسة المسيحية المتقدمة من المباني العامة للرومانية – وهو التصميم الذي ينقسم فيه الداخل إلى أجزاء من مختلف المراتب والقيم، ولاسيما انفصال الكورس، الذي يقتصر على القساوسة، عن بقية المبنى – يتمشى في الواقع مع النظرة الأرستقراطية أكثر مما يتمشى مع النظرة الديمقراطية . غير أن العمارة البيزنطية، التي أتمت الإطار الشكلي للبازيليكا المسيحية المتقدمة بإضافتها للقبة، تزيد من تأكيد علاقة التدرج في المرتبة، التي تنفصل بها مختلف أجزاء المبنى بعضها عن

البعض انفصالا قاطعًا. فالقبة – التى هى أشبه ما تكون بتاج للمبنى كله – تؤكد الانفصال بين مختلف الأجزاء الداخلية .

وفى رسم المنمنمات miniature - painting ، الذى عرف فى هذه الفترة، نجد على وجه العموم نفس خصائص الأسلوب الاستعراضى، الوقور، التجريدى الذى نجده في أعمال الفسيفساء. ولكن هذا التصوير كان من جهة أخرى أكثر حيوية وتلقائية فى التعبير، وأكثر تحررا وتنوعا في موضوعاته، من الرسوم الزخرفية الأثرية الحائطية. ومن الممكن أن نلاحظ فى هذا التصوير المصغر اتجاهين متباينين : رسوم المنمنمات الكبيرة نسبيًا، الكاملة الحجم، المترفة، التى تسير على أسلوب المخطوطات الهلنيستية المتأنقة، ورسوم الكتب الأكثر تواضعا، المخصصة للاستعمال فى الأديرة، والتى تقتصر صورها فى كثير من الأحيان على مجرد رسوم هامشية، وتتفق – بنزعتها الشرقية المطابقة للطبيعة – مع الذوق الأكثر بساطة، السائد فى الأديرة[1]. والواقع أن البساطة النسبية للوسائل اللازمة لتصوير كتاب، تتيح الإنتاج لأوساط أقل فى مرتبتها الاجتماعية وأكثر تحررا فى عقليتها من أوساط السادة الذين يكلفون الفنانين بالقيام بأعمال الفسيفساء الباهظة التكاليف. وفضلاً عن ذلك فإن الأسلوب الأكثر مرونة وبساطة يتيح معالجة الموضوع بطريقة أشد تحررا، وأكثر انفتاحا للتجربة الفردية، من الطريقة المعقدة الشاذة المستخدمة في الفسيفساء. وعلى ذلك فإن من الممكن أن يكون أسلوب رسم المنمنمات بأكمله أكثر طبيعة وتلقائية من أسلوب تصوير الجدران الداخلية الباذخة بالكنائس[2]. وفى هذا أيضًا تفسير لظاهرة التجاء الفن الشعبى والمحافظ على التقاليد إلى قاعات الكتابة خلال فترة تحطيم الصور iconoclastic Period[3].

ومع ذلك فإننا لو أنكرنا كل أثر لنزعة مطابقة الطبيعة فى الفن البيزنطى، حتى فى أعمال الفسيفساء، لكان فى ذلك تبسيط مخل للواقع. ذلك لأن الصور

---

(1) Charles Diehl : La Pemture Byzantine, 1933, p. 41 – CF. Emile Mâle : Art et artistes du moyen âge, 1927, p. 9.

(2) Ch. Diehl : Manuel d'art byzantin, 1929, I, p. 231.

(3) N. Kondakoff : Hist. De l'art byz. Considere Principalement dans les miniatures, 1886, I, p. 34 .

الشخصية التى هى جزء من تكويناتها الجامدة كثيرا ما تبدو حية إلى حد يدعو إلى الدهشة، وربما كانت أروع سمات هذا الفن هى الطريقة المنسجمة التى يحل بها هذا التعارض بين الأساليب. والواقع أن صور الإمبراطور وزوجته والأسقف ماكسيميان فى أعمال الفسيفساء فى كنيسة فيتالى تعطى المشاهد انطباعًا لا يقل إقناعا، وتبدو له بصور لا تقل حيوية وجاذبية، عن بعض من أفضل الصور الشخصية للأباطرة الرومان المتأخرين. ويبدو أن التخلى عن مطابقة الحياة، وذلك فى الصور الشخصية على الأقل، لم يكن يقل استحالة فى بيزنطية عنه فى روما، على الرغم من القيود الأسلوبية فى الأولى. صحيح أن الهيئات البشرية كانت تقدم فى وضع المواجهة، وترتب وفقًا لمبادىء تجريدية، وتترك حتى تتجمد من فرط الوقار الشعائرى، ومع ذلك ففى حالة صور الشخصيات المعروفة، كانت تتضح استحالة تجاهل سماتها الشخصية تجاهلاً تامًا.

وبهذه المناسبة فنحن هنا نعالج مرحلة كانت بالفعل مرحلة متأخرة فى تطور الفن المسيحى المتقدم – أعنى مرحلة بذلت فيها محاولة للاهتداء إلى طريق يوصل إلى تمايز جديد، وذلك باتباع أقل الأساليب مقاومة أعنى أسلوب التصوير الشخصى المطابق للحياة[1].

---

[1] R. Koemstedt, op. cit., p. 26 .

الفصل الثالث
أسباب ظاهرة
تحطيم الصور ونتائجها

أدت الحروب العقيمة التى نشبت فى القرون السادس والسابع والثامن، والتى كانت تستلزم تعاون ملاك الأرض من أجل ضمان القوة المطلوبة للجيش، إلى تأكيد سلطة ملاك الأرض، بل أنها أدت فى الإمبراطورية الشرقية إلى نوع من الإقطاع.

صحيح أن الشرق لا يعرف ذلك الاعتماد المتبادل بين السيد الإقطاعى والتابع، الذى كان يميز نظام الإقطاع الغربى، ولكنا نجد، حتى هنا، أن الإمبراطور كان يعتمد – بدرجات متفاوتة – على ملاك الأرض بمجرد أن كانت تعوزه الوسائل اللازمة لتكوين جيش من المرتزقة[1]. ومع ذلك فإن نظام منح الأراضى الزراعية تعويضا عن الخدمة العسكرية لم ينم إلا على نطاق ضيق فى الإمبراطورية الرومانية الشرقية. وعلى عكس ما كان يحدث فى الغرب، فإن الفلاحين والجنود العاديين، لا النبلاء والفرسان، هم الذين كانت تؤجر لهم الأراضى لكى يستغلوها فى الشرق. ومن الطبيعى أن ملاك الإقطاعيات لهم الأراضى لكى يستغلوها فى الشرق. ومن الطبيعى أن ملاك الإقطاعيات الواسعة حاولوا ضم الأراضى التى يمتلكها الفلاحون والجنود الذين ظهروا على هذا النحو، كما فعلوا فى الغرب بالنسبة إلى الممتلكات الحرة عند الفلاحين. وهنا أيضًا نجد أن الفلاحين ذهبوا يلتمسون الحماية من الضرائب التى كانت فى كثير من الأحيان فادحة، لدى كبار الملاك، مثلما فعلوا فى أوروبا الغربية، نظرا إلى افتقار ملكيتهم إلى الضمان والاستقرار. وقد بذل الأباطرة من جانبهم، فى المراحل الأولى على الأقل، كل جهد ممكن للحيلولة دون تراكم ملكية الأرض. وذلك لأسباب أهمها بالطبع هو ألا يقعوا هم أنفسهم فريسة لكبار ملاك

---

[1] L. Brentano, op. cit., pp. 41 – 2 .

الأرض. غير أن جهدهم الرئيسي خلال فترة الصراع الطويل اليائس هذه ضد الفرس والآفار(*) والصقالبة والعرب، كان مركزا في الاحتفاظ بجيش، وكان من الضروري أن تطغى هذه الغاية الأساسية الحيوية على كل اعتبار آخر. ولم يكن حظر عبادة الصور إلا إجراء واحدا من الإجراءات التي اتخذوها لمواجهة هذه الحالة الطارئة.

والواقع أن ظاهرة تحطيم الصور Iconoclasm لم تكن في حقيقتها حركة معادية للفن. فهي لم تضطهد الفن في ذاته، وإنما اضطهدت نوعا معينًا من الفن: إذ كانت تقتصر على محاربة الصور ذات المضمون الديني، وظلت تتسامح مع الرسوم الزخرفية حتى في أعنف فترات الاضطهاد . وكان الأساس الرئيسي لهذه الحملة سياسيًا، أما الهجوم على الفن في ذاته فلم يكن إلا تيارًا خلفيًا ضئيل الأهمية نسبيًا في مجموع الدوافع المعقدة – ولعله كان أقل هذه الدوافع كلها أهمية. وعلى أية حال فلم يكن لهذا الهجوم على الفن، في الأماكن التي بدأت بها الحركة، إلا أقل دور ممكن، وإن لم يكن نصيبه ضئيلاً في نشر فكرة تحطيم الصور ذاتها.

والواقع أن النفور من التمثيل التصويري للموضوعات المقدسة، فضلاً عن كراهية أي شيء يذكر بعبادة الأوثان، لم يكن في حقيقة الأمر عاملاً له عند البيزنطيين المتأخرين، بما كانوا يتصفون به من استمتاع بالصور، نفس الأهمية الحاسمة التي كانت له عند المسيحيين الأوائل. فحتى الوقت الذي اعترفت فيه الدولة بالكنيسة، كانت الكنيسة قد هاجمت الاستخدام الديني للصور من حيث المبدأ، ولم تكن تسمح بها إلا في المدافن، وبشروط خاصة محددة. وحتى في هذه الحالة كانت الصور الشخصية محظورة، والنحت ممنوعًا، وكانت التصاوير تقتصر على التمثيل الرمزي. وكان استخدام أعمال الفنون الجميلة ممنوعًا تمامًا في الكنائس. وقد أكد "كليمنت السكندري" أو الوصية الثانية من الوصايا العشر موجهة ضد أي نوع من التمثيل التصويري، وكان ذلك هو المعيار الذي طبقته الكنيسة وآباؤها. أما بعد عهد الوفاق بين الكنيسة والدولة فلم يعد هناك أي خوف من

(*) شعب محارب من أصل شبه تركي، استوطن المناطق القوقازية في نهر الدون، وتغلغل في الإمبراطورية الرومانية الشرقية في القرنين السادس والسابع الميلادي، وسيطر على الشعوب البلغارية والصقلية في الدانوب: وكان شرلمان هو الذي قضى عليهم نهائيًا في أواخر القرن الثامن. (المترجم)

الانتكاس إلى عبادة الأوثان، وأمكن وضع الفنون البصرية في خدمة الكنيسة، وإن لم يخل الأمر حتى في هذه الحالة من بعض الممنوعات والمحظورات. ففي القرن الثالث ظل يوسيبيوس Eusebius يصف التمثيل التصويري للمسيح بأنه عبادة أوثان، وبأنه يتنافى وتعاليم الكتاب المقدس. وكانت الصور المستقلة للمسيح نادرة نسبيًا حتى في القرن التالي. ولم يبدأ إنتاج هذا النوع من الصور في الازدهار بحيث يبلغ أي قدر من الأهمية إلا في القرن الخامس. ومع ذلك فإن صورة المخلص أصبحت عندئذ هي التصوير الديني على الحقيقة، وأصبحت في النهاية تمثل نوعا من الحماية السحرية من تأثير الروح الشريرة[1]. وهناك أصل آخر لفكرة تحطيم الصور، وهو أصل يرتبط بالنفور من عبادة الأوثان ارتباطًا غير مباشر، هو رفض المسيحيين الأوائل هذا الدافع الروحي على أنحاء لا حصر لها، ربما كانت أوضحها دلالة هي صياغة أستريوس الأمازى Asterius of Amasia الذى ندد بكل تمثيل تصويرى للرب لأن أية صورة لا يمكنها، في رأيه، أن تتجنب تأكيد العنصر المادى المحسوس في الموضوع المصور. فتوجه بتحذيره قائلاً : "لا تصنعوا صورة للمسيح، فكفاه ما تحمله من ذل التجسد الذى خضع له بمحض اختياره من أجلنا — وما أحرانا أن نحمل معنا في روحنا الكلمة غير المتجسدة"[2].

وقد أسهمت الحملة التى شنت ضد ما أدى إليه تبجيل الصور في الشرق من عبادة للأوثان، بدور فاق بكثير جميع العوامل الأخرى التى ذكرت حتى الآن. ومع ذلك فحتى هذا العامل لم يكن هو السبب الحقيقي لقلق ليون الثالث. فهو لم يكن حريصا على نقاء العقيدة بقدر ما كان حريصًا على التأثيرات المستنيرة التى أقنع نفسه بأنها ستترتب على حظر الصور الدينية. بل أن الأهم في نظره من عامل الاستنارة ذاته، هو تقديره لتلك الأوساط المثقفة المستنيرة في المجتمع، التى كان يأمل في اكتسابها إلى جانبه عن طريق حظر عبادة الصور[3]. ذلك لأنه كانت قد

---

[1] CF. E.J. Martin : A History of Iconoclastic Controversy, 1930, pp. 18 – 21 .

[2] هذا النص مقتبس في كتاب :
Karl Schwarzlose : Der Bilderstreit, ein Kampf der griech, Kirsche um ihre Eigenart und ihre Freiheit, 1890, p. 7.

[3] G. Gruppe, op. cit., I. p. 352 .

انتشرت في هذه الأوساط نظرة "إصلاحية" بتأثير البوليكانيين Paulicans(*)، وارتفع صوت الاحتجاجات ضد نظام السر المقدس بأسره، وضد الشعائر "الوثنية"، وتنظيم طبقة الكهنوت. ومع ذلك فلم يكن ثمة شيء يبدو له أكثر وثنية من عبادة الأصنام التي كانت تمارس بالنسبة إلى صور القديسين، وفي هذه المسألة على الأقل كانت أسرة الايزوريين Isaurians(*) المالكة، التي تتصف بالتزمت الريفي، تتفق كل الاتفاق مع الطبقة المثقفة[1]. وهناك عامل آخر ساعد إلى حد هائل على انتشار حركة تحطيم الصور، هو النجاح العسكري للعرب، الذين لم تكن عقيدتهم تعترف بعبادة الصور. وقد وجد على الدوام، وأصبح هو الاتجاه القريب إلى نفوس الناس في بيزنطة. وقد اعتقد الكثيرون أن هناك ارتباطًا بين نجاح خصومهم وبين عقدة هؤلاء الخصوم، واعتقدوا أنهم يستطيعون معرفة سر هذا الخصم عن طريق السير في خطاه والاقتداء به فحسب. وربما أراد غير هؤلاء أن يخففوا من نقمة الخصم باتباع أسلوبه في الحياة. والأرجح أن أغلبهم ظنوا أن التخلي عن الوثنية لن يضر على أية حال. غير أن أهم الدوافع، أعني الدافع الحاسم في نهاية الأمر، من وراء النزاع حول موضوع تحطيم الصور الدينية، هو الصراع الذى كان الأباطرة يشنونه مع أنصارهم، ضد تزايد قوة حركة الرهبنة. ففي الشرق لم يكن الرهبان يمارسون نفس القدر من التأثير الذى كانوا يمارسونه في الحياة العقلية للطبقات العليا في أوروبا الغربية. فقد كان للثقافة الدنيوية في بيزنطة تراثها الخاص، الذى يربطها مباشرة بالعصر الكلاسيكي القديم، ولم تكن في حاجة إلى تأملات رجال الدين. ولكن العلاقة بين الرهبان وبين عامة الناس كانت أوثق بكثير. لأن هاتين الفئتين- أعني الرهبان وعامة الناس- كانوا يؤلفون جبهة مشتركة تستطيع، في ظروف معينة، أن تصبح مصدراً للخطر على السلطات المركزية. وأصبحت الأديرة أماكن للحج يقصدها الناس ومعهم أسئلتهم وهمومهم ومطالبهم، ويحملون لها هداياهم أيضاً. وكان أعظم ما يجذب الناس إلى الأديرة هو الأيقونات التى تصنع المعجزات، إذ أن امتلاك صورة

(*) طائفة مسيحية ظهرت في القرن السابع، كانت تنكر التجسد والعهد القديم وكل أنواع الرموز والصور وضمنها الصليب ذاته. (المترجم)

(*) نسبة إلى ايزوريا Isauria، وهي إقليم في وسط آسيا الصغرى. (المترجم)

[1] Carl Brilkmann: Wirtschafts- und Sozialgesch, 1927, P. 24.

مشهورة لقديس، أصبح مصدراً لشهرة وثراء لا ينفد بالنسبة إلى أي دير. ومن الطبيعي أن الرهبان رحبوا كل الترحيب بالعادات الدينية الشعبية، كعبادة القديسين، وتقديس الآثار والصور، من أجل زيادة نفوذهم، فضلاً عن دخلهم.

ولقد تبين لليون الثالث أن أقوى العقبات التي تقف في وجه خططه الرامية إلى بناء دولة عسكرية قوية، هي الكنيسة والرهبان، ذلك لأن كبار رجال الكنيسة والأديرة كانوا من أكبر الملاك في الريف، وكانوا يتمتعون بإعفاء من الضرائب.

ونتيجة لانتشار حياة الرهبنة، كان الرهبان يحولون بين عدد كبير من الشبان وبين الانضمام إلى الجيش وإلى الوظائف الحكومية والزراعة، ويحرمون خزانة الدولة من دخل كبير نتيجة للهبات والعطايا التي كانوا يتلقونها باستمرار[1]. وعلى ذلك فإن الإمبراطور، بتحريمه تقديس الصور، كان يحرمهم من أقوى ما لديهم من وسائل الدعاية[2]. وقد أثر فيهم هذا الإجراء بوصفهم منتجي الصور وملاكها وحفظتها، ولكن أقوى تأثير له فيهم كان بوصفهم أصحاب تلك الهالة السحرية التي نسجتها الأيقونات المقدسة حولهم. فإذا شاء الإمبراطور أن ينجح في تحقيق أطماعه الشمولية، فإن مهمته الرئيسية كانت تبديد هذا السحر والجو الذي يزدهر فيه. على أن الحجة الرئيسية التي يعترض بها المؤرخون "المثاليون" على مثل هذا التفسير لظاهرة تحطيم الصور الدينية، هي أن اضطهاد الرهبان لم يبدأ إلا بعد ثلاثة أو أربعة عقود بعد حظر عبادة الصور، وأنه لم تنشب معارك مباشرة، في عهد ليون الثالث، ضد الرهبان أنفسهم.[3] ولكن الرد الواضح على هذه الحجة هو أن الرهبان كانوا قد لحق بهم ضرر كاف بالفعل نتيجة لحظر عبادة الصور في ذاته! فلم يكن من الضروري، ولا من الممكن، مهاجمتهم مباشرة قبل أن يقاوموا هذا الحظر، ولكن ما أن حدث ذلك، حتى بدأ الاضطهاد المباشر دون إبطاء.

---

(1) O.M. Dalton : Byzantine Art and Archaeology, 1911, P. 13- Carl Neuman: "Byz. Kulture u. Renaissancekultur," Historische Zeitschr., 1903, Volume 91, P. 222.

(2) K. Schwarzlose, oP. cit, P. 241.

(3) Louis Brehier: La querelle des images, 1904, pp. 41- 2.- E.J. Martin op. cit., 28, 54.

وعلى ذلك فإن حركة تحطيم الصور الدينية لم تكن حركة تطهرية (بيوريتانية)، أو أفلاطونية، أو تولستويوية(*)، موجهة ضد الفن في ذاته. كذلك فإنها لم تؤد إلى توقف للفن وجموده، وإنما أدت فقط إلى اتجاه جديد في ممارسته، بل أنه ليبدو أن هذا التغير كان له تأثير منعش في الإنتاج الفني، الذى كان قد أصبح مفرطاً في الشكلية ومتكرراً إلى حد الإملال. فقد أدت الاتجاهات الزخرفية البحتة التي أصبح المصورون يقتصرون عليها الآن إلى العودة إلى الأسلوب الزخرفي الهلنستي، واستطاعت هذه الاتجاهات، بعد أن أصبحت متحررة من الأهداف الكنسية، أن تتيح معالجة الموضوعات الطبيعية بطريقة أقوى مما كان مسموحاً به من قبل[1]. وعندما تطورت هذه الموضوعات بعد ذلك إلى مناظر للصيد وللبساتين، أصبحت الهيئة البشرية بدورها تصور بطريقة أقل جموداً، وبمزيد من الحركة، وعلى نحو أقل تسطيحاً وأقل التجاء إلى أسلوب "المواجهة". وعلى ذلك فإن العصر الذهبي الثاني للفن البيزنطي في القرنين التاسع والعاشر، وهو العصر الذى واصل السير في اتجاه نزعة محاكاة الطبيعة السائد في هذه الفترة الدنيوية، وطبقة على التصوير الكنسي- هذا العصر يمكن أن يعد بحق نتيجة لحركة تحطيم الصور[2]. ومع ذلك فسرعان ما أصبح الفن البيزنطي نمطياً شكلياً مرة أخرى. ولكن الحركة المحافظة لم تبدأ هذه المرة في البلاط، وإنما في الأديرة- أي فيما كان من قبل نفس مقر الاتجاه الأكثر تحرراً والأبعد عن التقاليد والأقرب إلى الروح الشعبية. ففي العهود السابقة كان فن البلاط يسعى إلى بلوغ معايير ثابتة، متجانسة وملزمة على نحو مطلق. والآن أتى دور فن الأديرة. فروح الرهبنة التقليدية هي التي انتصرت في معركة الصور، وأصبحت محافظة نتيجة لانتصارها-بل لقد بلغ تمسكها بالروح المحافظة أن أيقونات أديرة الروم الأرثوذكس كانت في القرن السابع عشر لا تزال ترسم بنفس الطريقة التي كانت ترسم بها في القرن الحادى عشر.

(*) يشير المؤلف هنا اتجاهات المذهب البيوريتاني والفيلسوف أفلاطون والروائي تولستوي التي كانت تتطرف في تأكيد الوظيفة الأخلاقية للفن إلى حد كبت روح الخلق الحر لدى الفنان.

(1) CF. O.M. Dalton, op. cit., PP. 14- 15- O. Wulff : Altchristliche und byz. Kunst, 1918, II, P. 363.

(2) Ch. Diehl : La peinture byz., P. 21.

الفصل الرابع
الفن من عصر الهجرات
إلى عصر النهضة الكارولينجية

كـان الفن الذى أنتج فى عصر هجرة الشعوب فنا عفا عليه الزمان، ومتخلفا عـن عصره بالقياس إلى الفن المسيحى القديم، فهو لم يتقدم من الوجهة الأسلوبية عن فـن العصـر الحديـدى. والواقـع أن أى عصـر آخر لم يشهد ما شهدته هذه الفترة من تضـارب شـديد فـى النظرة الفنية داخل إقليم محدود المساحة: إذ عرفت بيزنطة فنا تصـويريًا خاضـعًا لـنظم دقـيقة، ولكنه رفيع الأسلوب، على حين أن الصورة المألوفة للتعـبير الفـنى فـى أوروبـا الغربـية، التى كانت تحتلها القبائل الجرمانية والكلتية، كانت هى النزعة الهندسية التجريدية التى تتركز فى العنصر الزخرفى البحت. ذلك لأنـه مهمـا كـان مـن تعقـد هذا الفن الزخرفى وامتلائه بالإبداع فى نماذجه المتشابكة المضـفرة الحلزونـية بألوانهـا المتـنوعة، وبمـا فـيه مـن أجسـام حيوانـية ذات أرجـل ملتوية، ومـن هيـئات بشـرية تزيـنها الزخارف المتموجة، فإنه لم يتقدم، من وجهة الـنظر الـتطورية، إلى مـا بعـد عصـر "لاتـين La Tène"[*]. والواقـع أن أبرز مظاهر البدائـية فـيه هـو فقـره العجيـب فـى تصوير الهيئات البشرية — إذ لا تظهر الهيئة البشـرية عـلى الإطـلاق إلا فى المنمنمات الأيرلندية والأنجلوسكسونية — وكذلك عدم بذلـه أيـة محاولـة لإعطـاء أبسـط قـوام جسـمى للموضـوع المصـور. وعـلى الرغم من الديناميـة الـتى تـتفجر بها قوالبه، والتى كانت فى كثير من الأحيان معبرة إلى أبعد حـد، فقـد كـان على الدوام فنا هزيلاً، ترويحيًا، زخرفيًا فحسب. وليس فى طابعه "القوطـى الغـامض" مـن العناصـر المشـتركة بيـنه وبـين القوطـى الحقـيقى سوى توتر الـتعامل بـين القـوى، ومـن المؤكـد أنه لا يوجد بين الفنين أى عنصر مشترك باطنى

---

[*] مستوطنة كلتيه قديمة بالقرب من نيوشاتل فى سويسرا، كانت مقرا لحضارة تنتمى إلى العصر الحديدى الثانى، وامتد تاريخها من القرن السادس إلى القرن الأول ق. م. (المترجم)

وروحـى مـلموس. وسـواء أكـان هـذا الفـن العتـيق يعـبر عـن أسـلوب جـرمانى على التخصـيص، أم عـن أسـلوب زخـرفى اسـكوذى Scythic وسـرماتى Sarmatic[*] اقتصـر عمـل القـبائل الجرمانـية عـلى نقله ومحاكاته – وهو الأرجح[1] – فإننا نجد نفسـنا هـنا إزاء ظاهـرة تـنطوى على قضاء تام على المفهوم الكلاسيكى للفن، وتشكل "أقوى تضاد حاد مع النظرة الفنية لإقليم البحر المتوسط"[2].

فهـل كان فـن عصـر الهجرات هذا فنا شعبيًا، كما يزعم "دهيو Dehio"؟ لقـد كـان فنا للفلاحين : أى فن قبائل الفلاحين التى تدفقت على الغرب، أعنى فن شـعب مـازال مرتـبطًا بالإنتاج الأولى. فإذا شئنا أن نطلق اسم "الفن الشعبى" على فن الفلاحـين، أو إذا كـان الفـن الشعبى يعنى أشكالاً بسيطة نسبيا فى التعبير، موجهة إلى جماعـة متجانسـة حضـاريًا، فـإن هـذا الفـن كـان "فنًا شعبيًا". أما إذا كنا نعنى "بـالفن الشـعبى" نشاطا لا يقوم به أخصـائيون محترفون، فلن يكون من الممكن عندئذ إطـلاق هـذا الوصف عليه. والواقع أن الجزء الأكبر مما وصل إلينا من نواتج هذا الفن يفـترض مهـارة فنـية تفوق بكثير أى نوع من الهواية، فمن غير المتصور على الإطلاق إذن أن تكـون هـذه الـنواتج قـد تحققـت عـلى أيـدى فـنانين لم يكتسـبوا مرانا دقيقا وخـبرة احترافـية طويلـة. وإذا كـان من المرجح أن الجرمانيين لم يكن لديهم إلا عدد ضـئيل مـن الصـناع المتخصـصين، وإذا كان من المؤكد أن الحرف اليدوية ظلت تتم فى معظم الأحيان داخل المنازل، فإنه يكاد يكون من المستحيل أن نتصور أن يكون إنتاج زخـارف فنـية مـن ذلـك الـنوع الـذى ظـل باقـيا حـتى الآن. مجـرد نشـاط جانـبى فحسب[3].

---

[*] الاسـكوذيون شعب فى جنوب أوروبا كان يسكن منطقة شمال البحر الأسود وجنوب نهرى الدون والدنيبر، عاش منذ القرن التاسع ق. م. وتوسع شرقا ودخل فى معارك مع الأشوريين والفرس والإسكندر الأكبر. وقد خلفهم فى نفس المنطقة السرماتيون، وهم من نفس الجنس والحضارة، ولكن بداية ظهورهم ترجع إلى القرن الثالث ق.م. (المترجم)

[1] C. Schuchardt : Alteuropa , 1926 , p. 265 ff.

[2] Vitzthum – Volbach : Die Mal. u. Plastik des Mittelalters in Italien 1924, pp. 15 – 16 .

[3] Georg Dehio : Gesch. Der deutschen Kunst, I, 4th edit., 1930, p. 15.

ولقد كان معظم الجرمانيين فلاحين مستقلين يزرعون حقولهم الخاصة، ولكن القليلين منهم كانوا ملاكًا لديهم رقيق يزرعون لهم الأرض. ولم يعد عصر الهجرات هذا يعرف أى نوع من "الزراعة الجماعية"[1]. والوصف الوحيد الذى ينطبق على الأوضاع السائدة عندئذ هو أنها كانت أوضاع متخلفة، من حيث أن الحضارة كلها كانت لا تزال على مستوى زراعي محض. وهنا أيضًا نجد الأسلوب الهندسى مرتبطا بطريقة الحياة الريفية، كما كان فى كل الحالات منذ نهاية العصر الحجرى القديم، ولكنه لم يكن متوقفًا فى هذه الحالة، كما لم يكن متوقفا فى جميع الحالات الأخرى، على وجود مجتمع تسوده الملكية الجماعية. وليس للفن فى هذه الفترة خصائص مميزة بالقياس إلى الفن الريفى فى العصور والشعوب الأحرى، ولكن من الأمور التى تسترعى الانتباه أن الأسلوب الهندسى لدى الفلاحين الجرمان لم يقتصر على مواصلة تصوير المنمنمات لدى الرهبان الأيرلنديين، بل لقد ازداد قوة بفضل التوسع فى مبدئه الزخرفي وامتداده إلى الهيئة البشرية بدورها. والواقع أن هذا الفن لا يقل ابتعادا عن الطبيعة عن التجريد السائد فى النزعة الهندسية اليونانية القديمة، بل أنه يفوقه فى ذلك. فلم تكن الزخارف غير التصويرية، أو النباتات والحيوانات، هى وحدها التى تحولت إلى فن زخرفي خالص أشبه بفن تحسين الخطوط، بل أن الأشكال البشرية بدورها قد فقدت كل أثر للمادة الجسمية والعضوية. ولكن كيف نفسر أن فنا ظل يمارس ويهذب خلال فترة طويلة إلى هذا الحد، كفن الرهبان المثقفين الذى كان موجها إلى جمهور مثقف بدوره، قد ظل متجمدا عند المستوى التصميمى السائد لدى الشعوب المهاجرة؟ ربما كان السبب الرئيسى هو أن أيرلندا لم تكن البتة مقاطعة رومانية، وبالتالى لم يكن لها نصيب مباشر فى الفنون الجميلة للعصر الكلاسيكي القديم. والأرجح أن معم الرهبان الأيرلنديين لم يكونوا قد رأوا قط أى نحت رومانى، وأن المخطوطات الرومانية أو البيزنطية الثقافية لم تكن تصل إلى أيرلندا بكثرة – أو على أية حال لم تكن تصل بالكثرة التى يتسنى لها معها أن تكون أساس تراث فنى. وهكذا فإن النزعة الشكلية

---

[1] Alfonso Dopsch : Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit, 1912 – 13. – Wirtsch. u. soz. Grundlagen der europ. Kulturentwicklung, 1918 – 24 .

التجريدية فى فن عصر الهجرة لم تلق هنا نفس القدر من المقاومة الذى لقيته فى القارة الأوروبية نتيجة لوجود الفن الرومانى. وهناك عامل آخر يفسر النزعة الهندسية "الريفية" فى المنمنمات الأيرلندية، وهو عامل يرتبط بالطابع الخاص لحكم الأديرة الأيرلندية، الذى كان مختلفا عن نظام الأديرة السائد داخل القارة، وفى بيزنطة بوجه خاص. ذلك لأن الأديرة اليونانية كانت تقع بالقرب من المدن، وكانت تسهم بدور إيجابى فى حياة المدن وفى تجارتها وفى الحركات الثقافية الدولية، ولم يكن أفرادها يؤدون إلا أعمالاً يدوية خفيفة، ولا يشترك أسلوب حياتهم مع أسلوب الحياة الريفى فى شىء. أما الرهبان الأيرلنديين فكانوا لا يزالون أنصاف ريفيين.

ولقد كان باتريك(*) ذاته ابنا لمالك أرض لديه مساحة متوسطة، أى أنه كان ابنا لفلاح، وكان يراعى بدقة تامة نصوص القانون البندكتى عند تشييده لأديرته. ولكن مما هو جدير بالملاحظة أن الشعر الأيرلندى المتقدم، الذى يقف مع تصوير المنمنمات لدى الرهبان على مستوى ثقافى واحد، يكشف عن إحساس بالطبيعة يبلغ من الحيوية حدا يسمح لنا بأن نصفه، لا بالمطابقة الدقيقة للطبيعة فحسب، بل أيضًا بالانطباعية الشديدة الحساسية، السريعة الاستجابة. والحق أن من العسير أن نتصور كيف استطاعت حضارة واحدة أن تنتج ظاهرتين على هذا القدر من الاختلاف: هما من جهة صور المنمنمات، التى تتحول فيها كل الأشكال الطبيعية فورا إلى مجرد حلية زخرفية، ومن جهة أخرى وصف للطبيعة مثل :

صوت هامس، صوت عذب، موسيقى كونية رقيقة، بلبل يغرد بحلو النغم على قمم الشجر، أشعة الشمس الصغيرة تتلاعب فى ضوء وهاج، الماشية الفتية تقع فى الحب... بين الجبال.[1]

والتفسير الوحيد لهذا التباين هو أننا نجد أنفسنا هنا، كما نجد أنفسنا فى حالات كثيرة أخرى، إزاء تطور لا يسير فى طرق متوازية فى جميع الأشكال الفنية

(*) القديس باتريك (٣٨٥ - ٤٦١) مبشر مسيحى أحيطت حياته بالأساطير، وكان من أهم العوامل فى تحويل أيرلنده إلى المسيحية. (المترجم)

(1) Kuno Meyer: Bruchstuecke der alteren Lyrik Irlands, Abhandlungen der Preuss. Akad. D. Wiss., 1919, Philos.- Hist. Kasse, Nr. 7, P. 65.

المتباينة، وأننا هنا أيضاً نصادف فترة من الفترات التاريخية التي لا يمكن إرجاع مظاهر الفن فيها إلى عامل مشترك يتمثل في أسلوب موحد. والواقع أن درجة مطابقة الطبيعة في الفنون والأنواع الفنية المختلفة خلال عصر معين لا يتوقف فقط على المستوى الثقافي العام لذلك العصر، حتى ولو كان بناؤه الإجتماعي متجانساً، وإنما تتوقف أيضاً على طبيعة كل فن وكل نوع فني منفرد، وعلى مقدار قدمه وتراثه الخاص. فلا يمكن القول أن وصف تجربة معينة في الطبيعة بالكلمات والأوزان أو بالخطوط والألوان، هما شيء واحد. بل أن العصر الواحد قد ينجح في أحدهما ويخفق في الآخر، وقد يستمتع بعلاقة تلقائية مباشرة نسبياً مع الطبيعة في أحد الأنواع الفنية، في الوقت الذي تكون فيه هذه العلاقة ذاتها قد أصبحت تقليدية نمطية في نوع آخر. وهكذا فإن الأيرلنديين، الذين اكتشفوا صوراً شعرية مثل(الطائر الصغير أصدر صفيراً منغماً من طرف منقاره الأصفر اللامع، والطائر الأسود أطلق صيحة على بحيرة((لايج)) من الشجرة الصفراء المورقة)) [1]، وتحدثوا عن أمور مثل((نمال لأرجل الأوز)) وعن((معطف الشتاء عند الغراب الأسود)) [2]- هؤلاء الأيرلنديون هم أنفسهم الذين رسموا وصوروا طيوراً يصعب أن نحدد إن كان المقصود منها أن تكون دجاجاً أم نسوراً صغيرة. والحق أن التوازي التام للاتجاه الأسلوبي في مختلف الفنون والأنواع الفنية يفترض مستوى من التطور لا يعود فيه لزاماً على الفن أن يصارع من أجل الاهتداء إلى وسيلة للتعبير، وإنما يتمكن فيه، إلى حد ما، من أن يختار بحرية بين مختلف إمكانات المعالجة الشكلية. ففي العصر الحجري القديم لم يكن من الممكن أن يوجد في الشعر المعاصر- إن كان هناك شعر على الإطلاق- ما يمكن مقارنته بنزعة مطابقة الطبيعية التي نمت نمواً كبيراً في مجال التصوير في ذلك العصر ذاته. وبالمثل فإن القدرة المجازية للغة قد أنتجت، في الشعر الأيراندي القديم، صوراً للحياة الطبيعية لم تكن وسائل التعبير عنها تتوافر في فن التصوير المبني على الأسلوب الزخرفي المعروف في عصر الهجرة. فالأيرلنديون كانوا يعتمدون في شعرهم على تراث مختلف كل الاختلاف عن ذلك

(1) Ibid., P. 66.
(2) Ibid., P. 68.

الذى كانوا يعتمدون عليه فى تصويرهم. ولابد أن الشعراء كانوا قد عرفوا الأشعار اللاتينية التى تتغنى بالطبيعة أو القصائد المستمدة من الشعر اللاتينى، على حين أن كل ما كان المصورون يعرفونه في البداية هو الأسلوب الهندسى لدى القبائل الكلتية والجرمانية. غير أن الشعراء والمصورين كانوا أيضاً ينتمون إلى طبقات اجتماعية وثقافية مختلفة، ولابد أن هذا الاختلاف قد أثر فى نظرتهم إلى الطبيعة. فنحن نعلم، من جهة، أن مصورى المنمنمات كانوا رهباناً بسطاء، ولكنا من جهة أخرى نستطيع أن نفترض أن مؤلفى أشعار الملاحم وأشعار الطبيعة كانوا شعراء محترفين نشطين- أى أنهم كانوا ينتمون إما إلى فئة شعراء البلاط ذوى المكانة الرفيعة، وإما إلى فئة المنشدين الذين ربما كانوا يلقون احتراماً أقل مما كانت تلقاه الفئة السابقة، ولكنهم كانوا مع ذلك يعدون، بفضل عملهم، منتمين إلى الطبقة العليا[1]. أما القول بأن لهذه الأشعار نفس أصل الشعر الشعبى[2]، فيرجع إلى الفكرة الرومانتيكية القائلة أن((الطبيعى)) و((الشعبى)) مفهومان يمكن أن يحل كل منهما محل الآخر، على حين أنهما فى الواقع أقرب إلى أن يكونا ضدين من أن يكونا بديلين. وأنا لنجد نفس النوع من البصيرة المباشرة، الذى نجده فى الأشعار الغنائية الأيرلندية الطبيعية، متمثلاً بوضوح فى الفقرة الآتية المقتبسة من حياة قديس- أعنى فى عمل أدبى لم يكن له، كما هو واضح، صلة بالشعر الشعبى. وتتناول الفقرة حكاية لطفل كان يلعب على شاطىء البحر فسقط فى الماء وأنقذه القديس، ثم تصف كيف كان يلهو بالأمواج وهو جالس فى وسط البحر على شاطىء جزيرة رملية:

"ذلك لأن الأمواج كانت تستطيع أن تصل إليه وتضحك من حوله، وكان هو يضحك للأمواج، ويضع راحة يده فى زبد الأمواج ويلعقه كما يعلق زبد اللبن الطازج." [3]

---

[1] Ibid., P. 4.

[2] Eleanor Hull: A Textbook of Irish Lit., I, 1906, PP. 219-220.

[3] هذا النص مقتبس من: P.W. Joyce: A Social Hist. Of Ancient Ireland, 1913, II P. 503.

وعلى أثر غزوات البرابرة نشأ مجتمع جديد في الغرب. به طبقة أرستقراطية جديدة وصفوة مثقفة جديدة. ولكن في الوقت الذى كان ذلك التغير يتم فيه. هبطت الثقافة إلى درك لم تعهده في العصر الكلاسيكي القديم، وظلت عقيمة طوال بضعة قرون. فالثقافة القديمة لم تنته بغتة، بل أن الاقتصاد الروماني، والمجتمع والفن الرومانيين، كل ذلك أخذ يتدهور ويختفي بالتدريج، وحدث الانتقال إلى العصور الوسطى رويدا رويدا بحيث لم يكن أحد يلحظه. وأوضح ما يعبر عن اتصال التطور هو استمرار البناء الاقتصادى الروماني المتأخر[1]: فقد كان أساس الإنتاج هو الزراعة بما فيها من ملكية واسعة النطاق. وكذلك المستعمرات الزراعية Coloni[2]. وظلت المستوطنات القديمة مسكونة، بل أن المدن القديمة قد أعيد بناء أجزاء منها. وظل كل شيء على حاله من حيث استخدام اللغة اللاتينية، وسريان القانون الروماني. والأهم من ذلك كله سلطة الكنيسة الكاثوليكية التي أصبحت أنموذجًا للإدارة السياسية. ومن جهة أخرى فقد كان من الضرورى أن ينحل الجيش الروماني والإدارة القديمة. وقد بذلت محاولة في الدولة الجديدة للإبقاء على المؤسسات القائمة، وعلى الإدارة المالية، ونظام التشريع والشرطة، ولكن كان من الواجب شغل الوظائف القديمة — أو أهمها على الأقل — بموظفين جدد، وكانت هذه الوظائف الجديدة هي المصدر الأكبر للطبقة الأرستقراطية الجديدة.

وقد أدت الفتوحات الجرمانية إلى انتقال الشعب الجرماني ذاته من الحالة القبلية القديمة إلى مرحلة الملكية المطلقة. ذلك لأن ظهور الدول الجديدة أدى إلى حدوث تغيرات أتاحت للملوك المنتصرين أن يستقلوا عن المجالس الشعبية. وأن يرتفعوا بأنفسهم على غرار الأباطرة الرومان، فوق مستوى الشعب وطبقة النبلاء. فقد كانوا يعدون الأراضي التي يغزونها ملكا خاصا لهم، وينظرون إلى أتباعهم على أنهم رعايا عاديون يخضعون لسلطانهم الشخصي المطلق. غير أن سلطتهم لم تكن مأمونة كل الأمان منذ اللحظة الأولى. إذ كان في استطاعة كل زعيم من الزعماء القبليين

---

(1) A. Dopsch : Wirtsch. U. soz. Grundl., I, pp. 103, 185 – 7 .

(2) Ferdinand Lot : La Fin du monde antique et le début du moyen âge, 1927, p. 421 .

القدامى أن يظهر بوصفه منافسا له، كما كان كل عضو في الطبقة الأرستقراطية القبلية القديمة، التي لابد أنها قد عانت من قبل خسائر فادحة في حروب الغزو. على أن الافتراض القائل أن طبقة النبلاء القديمة لم يبق منها شيء[1]، وانه لم تعد هناك أسرة من أسر النبلاء فيما عدا الميروفينجيين merovingians[*]، هو على الأرجح افتراض مبالغ فيه[2]، ولكن من المؤكد أن الذين بقوا منهم على قيد الحياة لم يعودوا يشكلون خطرًا على الملك. ومع ذلك فلابد أنه كانت توجد، في عهد الميروفينجيين طبقة حاكمة جديدة كبيرة. فكيف ظهرت هذه الطبقة؟ وما نوع العناصر الاجتماعية التي كانت تتألف منها؟ لقد كان قوامها قبل كل شيء — إلى جانب بقايا طبقة النبلاء الجرمانية الوراثية — أعضاء طبقة الشيوخ الرومانيين، وهي الطبقة التي لم يبق منها إلا أفراد مشتتون، يعيشون في الأقاليم المحتلة. وعلى أية حال، فقد ظل كثير من ملاك الأرض الغاليين الرومانيين القدماء محتفظين بممتلكاتهم وامتيازاتهم، حتى على الرغم من أن الملك كان يحابي طبقة النبلاء الجديدة المؤلفة من موظفين رسميين وعسكريين. وكانت هذه الأرستقراطية الرسمية هي الأقوى نفوذًا، والأكثر عددًا، بين قطاعات الطبقة العليا من الفرنجة Frank .
وهكذا فإن خدمة الملوك أصبحت منذ قيام الدولة الجديدة، هي السبيل الوحيد إلى الحصول على ألقاب الشرف الجديدة، وكان كل من يعمل في خدمة الملك أهم من الآخرين بكثير، كما كان ينتمي آليا إلى الطبقة الأرستقراطية. غير أن هذه الطبقة الأرستقراطية لم تكن قد أصبحت طبقة نبلاء بالمعنى الصحيح، إذ كان من الممكن سحب امتيازاتها، ولم تكن هذه الامتيازات وراثية أو مبنية على المولد والحسب، وانما كانت مبنية على المنصب وعلى الملكية فحسب[3]. كذلك إنها لم تكن تؤلف جماعة متجانسة من الوجهة الشعوبية، وإنما كانت تتألف من عناصر غالية

---

(1) Ibid., p. 411 .

(*) أسرة مالكة من الفرنجة Franks أسسها كلوفيس الأول عام ٤٨١ وضمت أقاليم فرنسية متعددة كانت أحيانًا تخضع لحكم موحد، وقد تفككت ممالك هذه الأسرة وانحلت في القرن الثامن الميلادي، وخلفها الكارولنجيون، الذين كانوا ولاة تابعين لملوكها. (المترجم)

(2) A. Dopsch : Wirtsch. U. soz. Grundl., II, p. 98 .

(3) Henri Pirenne : A History of Europe from the Invasions to the XVI Cent., 1939, p. 69.

ورومانية وجرمانية. وكانت تمثل طبقة لا يحتل فيها الفرنجة – بالنسبة إلى الرومان على الأقل – مركزا مميزًا. وبلغ من تحرر الملوك من التعصب في هذا الصدد أنهم سمحوا لأناس من أحط الأصول، بل لعبيد هاربين. بأن يصلوا إلى أعلى المراكز، بل أنهم ربما ساعدوهم وشجعوهم على بلوغ هذه المراكز[1]. ذلك لأن هؤلاء الناس كانوا على أية حال، أقل خطورة على سلطة الملك، وأصلح في كثير من الأحيان للاضطلاع بالمهام الجديدة، من أفراد الأسر القديمة.

ومنذ القرن السادس الميلادى كان الموظفون – ولاسيما أصحاب المناصب الإدارية العليا، أى "الكونتات Counts" – يكافأون بمساحات من الأراضى الملكية، إلى جانب مرتباتهم. ومن المؤكد أن الأرض لم تكن تمنح فى البداية إلا لعدد محدود من السنين، ثم أصبحت تمنح مدى الحياة، ولم تصبح ملكية وراثية إلا فيما بعد. ولا يذكر جريجورى التورى[*] Gregory of Tours ، وهو مرجعنا عن الأوضاع الاجتماعية للعصر الميروفينجى، أن الأراضى كانت تمنح لقاء الخدمات العسكرية – أى أنه لم تكن تقدم هبات ذات طابع إقطاعى[2]. فالانتفاع بالأرض فى العصر الميروفينجى يتخذ طابع الهبة، لا طابع الحيازة الكاملة. ولكن سرعان ما ارتبطت امتيازات وإعفاءات معينة بهذه المنح المؤلفة من أرض زراعية. ذلك لأن كبار ملاك الأرض أخذوا على عاتقهم مهمة حماية أرواح المواطنين وممتلكاتهم، بقدر ما كانت الدولة عاجزة عن الاضطلاع بهذه المهمة، وفى مقابل ذلك منحوا أنفسهم سلطة الدولة فى مقاطعاتهم الخاصة. وهكذا فإن زيادة الأراضى الممنوحة لم تؤد فقط إلى نقصان الأراضى الملكية، بل أدت أيضًا إلى انكماش المجال الذى تستطيع الدولة أن تفرض سلطتها فيه. ولم تعد للملك من سيادة إلا على أراضيه الخاصة، التى كانت فى كثير من الأحيان أصغر مساحة من أراضى أقوى رعاياه. ومن الملاحظ، بهذه المناسبة، أن إعادة تنظيم علاقات القوة على هذا النحو كان متمشيًا كل التمشى

---

[1] Samuel Dill : Roman Society in Gaul in the Merovingian Age, 1926, P. 215.

[*] القديس جريجورى التورى (٥٤٩ - ٥٩٤) مؤرخ فرنسى، كان أسقفا لمدينة تور منذ عام ٥٧٣، وهو مؤلف كتاب "تاريخ الفرنجة". (المترجم)

[2] Ibid., P. 224 .

مع الاتجاه العام للتطور، الذى انتقل فيه مركز الثقل فى الحياة الاجتماعية من المدن إلى الريف.

ويتصف الريف، إذا وازنا بينه والمدينة، بأنه ليس ملائما لممارسة الفن، ولاسيما الفنون الجميلة، التى لها وظيفة تتجاوز نطاق التزيين البحت. فلا توجد فى الريف مهام محددة للفن، ولا جمهور، ولا تتوافر فيه وسائله الضرورية. وعلى أية حال فإن السبب الرئيسى لركود الفن فى عهد الملوك الميروفينجيين هو تدهور المدن وعدم وجود مقر ملكى دائم. وقد اكتمل فى ذلك العصر تحول الثقافة الحضرية إلى ثقافة ريفية، وهى عملية كانت قد بدأت بالفعل فى السنوات الأخيرة للإمبراطورية الرومانية. وتحول الاقتصاد النقدى الذى عرفته مدن العصر الكلاسيكى القديم، إلى اقتصاد منزلى طبيعى للمقاطعات الضخمة، بذلت فيه محاولة للاستقلال التام عن القوى الخارجية، وعن المدن والأسواق. غير أن الاستقلال الذاتى للمقاطعات الكبيرة لم يكن راجعا، فى الحل الأول، إلى تدهور المدن، بل أن الحقيقة على عكس ذلك، إذ أن المدن بأسواقها قد اضمحلت لأن ملاك الإقطاعيات، الذين لم يستطيعوا بيع منتجاتهم نتيجة للنقص فى الأموال النقدية، أخذوا يعملون بقدر ما فى وسعهم على إنتاج كل ما كانوا يحتاجون إليه لأنفسهم، دون أن يزيدوا عنه شيئًا.

وفى النهاية بلغ تدهور المدن التى تضاءل سكانها حدا اضطر معه الملوك إلى الانتقال إلى مقاطعاتهم الريفية، نظرا إلى أنهم لم يستطيعوا أن يجدوا الطعام اللازم لمعيشتهم ولمعيشة أتباعهم فى المدن، أو لم يتمكنوا من دفع ثمنه. وكان العامل الأكبر على اجتياز المدن هذه المحنة هو استمرارها بوصفها مقار لوحدات أسقفية، ومع ذلك فحتى لو كانت المدن قد تمكنت من أن تحافظ على وجودها فى هذه الفترة، فإن مما له دلالته أنه لم تنشأ فى الغرب مدينة هامة واحدة طوال العصر الفرنجى، على حين أن العرب قد شيدوا خلال هذه الفترة ذاتها مدنا هائلة مثل بغداد وقرطبة[1]. وحتى الأماكن التى كان الملوك يقيمون فيها من آن لآخر، مثل باريس وأورليان وسواسون وريمز، كانت صغيرة نسبيا وقليلة السكان. ولم يظهر فى أى

---

[1] F. Lot : "La Civilization merovingienne". In Hist. Du Moyen Age, edit. By G. Glotz, I, 1928, p. 362 .

منها مجتمع للبلاط بالمعنى الصحيح، ولم تنشأ فى أى منها الحاجة إلى إقامة مبان أو آثار. وحتى الأديرة كانت لا تزال أفقر من أن تؤدى وظائف البلاط والمدينة. وإذن فلم تكن هناك مدينة أو بلاط أو دير يمكن أن يمارس فيه النشاط الفنى بانتظام.

ولقد ظلت الطبقة الأرستقراطية المثقفة، ذات الإلمام الواسع بالمسائل الأدبية والفنية، موجودة فى كل مكان خلال القرن الخامس، بينما اختفت فى القرن السادس اختفاء يكاد يكون تاما. أما طبقة النبلاء الفرنجية الجديدة فلم تكن مسائل التعليم والثقافة تعنيها فى شىء. بل أن الكنيسة ذاتها، لا الأرستقراطية وحدها، مرت بفترة من الجهل والتدهور. فكثيرا ما كان يحدث أن يكون أقطاب الكنيسة أنفسهم أناسا لا يكاد الواحد منهم يعرف القراءة، كما أن "جريجورى التورى"، الذى حدثنا عن هذه الأوضاع، كان هو ذاته يكتب لاتينية ممسوخة إلى حد ما - مما يدل على أن لغة الكنيسة كانت قد ماتت بالفعل فى القرن السابع[1]. وقد تدهورت المدارس التى كان يشرف عليها أشخاص علمانيون، وأغلقت واحدة بعد الأخرى. وبعد وقت قصير لم تعد هناك نظم تعليمية على الإطلاق، إلا فى المدارس الكاثوليكية التى كان على الأساقفة أن يحافظوا عليها لكى يضمنوا استمرار تخرج القساوسة فيها. وعلى هذا النحو تمكنت الكنيسة، لأول مرة، من تحقيق احتكار التعليم، وهو الاحتكار الذى تدين له بنفوذها غير العادى فى المجتمعات الأوربية الغربية[2]. وهكذا اصطبغت الدولة بالصبغة الكنسية، وذلك أولاً لمجرد كون الكنيسة هى التى تقدم موظفى الدولة وتعلمهم. كما أن النظرة الكنسية إلى الحياة أصبحت هى السائدة بين المتعلمين ممن لا يدخلون فى نطاق الكهنوت، لأن مدارس الكاتدرائية ثم الرهبان كانت هى المؤسسات التعليمية الوحيدة التى كان يمكنهم إرسال أبنائهم إليها.

وظلت الكنيسة هى التى تكلف الفنانين بالقيام بأهم الأعمال إذ أن الأساقفة ظلوا يطلبون بناء كنائس، ويستخدمون بنائين ونجارين وسباكين وصناع زجاج

---

(1) Ibid., p. 380 .

(2) H. Pirenne : A Hist. Of Europe, p. 58 .

ومزخرفين، وربما نحاتين ومصورين أيضًا. ونظرا إلى قلة الآثار الباقية من هذا المهد، فإننا لا نستطيع أن نكون فكرة دقيقة عن هذا النشاط الفنى، ولكن إذا كان لنا أن نستخلص نتائج عامة من المخطوطات المصورة القليلة الباقية، فإن هذا النشاط الفنى لم يكن أكثر من امتداد محاك للفن الرومانى المتأخر، وتكرارا لفن عصر الهجرة.

ففى ذلك الوقت لم يعد أحد فى الغرب يستطيع أن يصور الجسم تصويرا تشكيليًا، بل أن كل شيء كان يقتصر على الزخرف السطحى المجرد، وعلى تشابك الخطوط، والكتابة الزخرفية. ونظرا إلى سيطرة أسلوب الحياة الريفى، فقد كانت الموضوعات المستخدمة فى الفن الزخرفى هى ذاتها قوالب الفن الريفى التقليدى : أعنى الدائرة والخط الحلزونى، والأشرطة والخطوط المائلة المتشابكة، والأسماك والطيور والأغصان والفروع النباتية فى بعض الأحيان، وكان ذلك هو التجديد الوحيد الذى حدث به تقدم على عصر الهجرة. ولقد كانت هذه فى الوقت ذاته هى موضوعات فن الحدادة، الذى تنتمى إليه معظم الأمثلة الباقية. وتدل كثرتها النسبية فى العدد على اتجاه الاهتمام الفنى لهذا المجتمع البدائى. فالفن كان يعنى فى المحل الأول، التزيين والتجميل، وصناعة الأدوات المزخرفة بطريقة استعراضية، وصناعة المجوهرات النفيسة. أى أن وظيفة الفن عندئذ كانت تقتصر على المباهاة بامتلاك القوة والثروة — وهى وظيفة مازال الفن يحتفظ بها فى كثير من الأحيان بصورة متسامية فى الحضارات التى تفوق هذه تقدما بكثير .

وبتتويج شرلمان طرأ تغير أساسى على طبيعة الملكية الفرنجية. فقد تحولت السلطة الزمنية للميروفينجيين إلى سلطة روحية لاهوتية، وأصبح ملك الفرنجة حاميا للعالم المسيحى. وعمل الكارولينجيون على دعم السلطة المنهارة لملوك الفرنجة، ولكنهم كانوا عاجزين عن كسر شوكة الأرستقراطية لأنهم كانوا يدينون بمركزهم الخاص لها إلى حد ما. صحيح أن كبار الموظفين والحكام المحليين Counts أصبحوا، منذ القرن التاسع، من الحاشية الخاضعة للملك، غير أن مصالحهم كانت فى كثير من الأحيان تصطدم مع مصالح التاج إلى حد أنهم أصبحوا بمضى الوقت

عاجـزين عـن التمسـك بولائهـم لـلملك. ولم تكـن زيادة سـلطة الدولة تؤدى إلى زيادة قوتهـم وثـروتهم، وإنمـا كانت تؤدى إلى نقصانها. والواقع أن الحكومة المركزية حين تركـت إدارة الإقليم الريفـية لهـم، قد طالبت لنفسها بالخدمات الرسمية لطبقة كان لابـد - إن عـاجلا أو آجـلاً - أن يتضـح عداؤهـا للدولـة، وكانـت تزداد تحررا فى حكمهـا وسـيطرتها نظـرا إلى عـدم وجود سلك وظيفى لـه مراتب دنيا ومتوسطة. ولم يكـن فـى مقـدور الملـك أن يفعل الكثير إزاء هؤلاء الحكام المحليين العصاة - إذ أنه كـان، قـبل كـل شـىء، لا يسـتطيع أن يعـزلهم لأنهـم لم يكونـوا موظفـين بالمعـنى المـألوف، وإنمـا كـانوا أناسـا يشـعر الفلاحون أنهم يشبهونهم فى أمور كثيرة، وظلوا طـوال عـدة أجـيال أغـنى سـكان المـنطقة وأكـثرهم احترامًا. ولو جىء بموظفين جدد لـيحلوا محـلهم لبدوا بالقياس إليهم غرباء دخلاء»[1]. والأهم من ذلك أن الملك والدولة كانـا عاجـزين عـن مـنع الفلاحـين مـن التوسـع فى ضم أراضيهم إلى أراضى الحكام المحلـيين لكـى يتسلموها منهم من جديد بعد أن يضمنوا حمايتهم لهم. وكان الاتجاه العـام هو اتجاه إلى تكوين مقاطعات وإمارات ريفية كبيرة، وعلى الرغم من أن التطور الـنهائى لهـذا الاتجاه كان لا يزال بعيدا عن عصر شرلمان، فإن السـلطة الملكية كانت مـن الضـعف بحيث اضطر الملك مرة أخرى إلى أن يتظاهر بقدر من القوة يفوق ما كان لديـه بـالفعل: وأوضح علامات هذا التظاهر هى أن يبدو أمام الملأ على أنه هو الرأس الأعـلى للدولـة الروحـية الزمنـية الجديـدة، وأن يجعـل مـن بلاطـه المركـز الرئيسى للاتجاهات الجديدة وللثقافة فى الإمبراطورية .

وهكـذا فـإن شـرلمان، الـذى كـان قـد شيد فى إكس لاشابل أكاديمية أدبية وورشـة فنية (أو مشـغلاً فنيًا) فى القصر، وجمع فى صعيد واحد أفضل علماء عصره، قـد أنشـأ مقـرا للفـنون جعل من بلاطه أنموذجا للبلاط الأوروبى، وكان يمثل اتجاها جديـدا فـى هذا المجال، وذلك على الرغم مما أبداه الأباطرة الرومان والبيزنطيون من اهـتمام عظـيم بالفـنون فى بلاطهم. فلأول مرة منذ عصر هادريان وماركوس أوريليوس نجـد حاكمـا فـى الغـرب لا يكـتفى بـإبداء اهـتمام حقيقى بالعلم والفن والأدب، بل

---

[1] Ibid., p. 111 - 12 .

يعمل على تنفيذ برنامج ثقافي خاص به. ومع ذلك فإن إحياء الثقافة العقلية لم يكن إلا الهدف غير المباشر الذى استهدف الإمبراطور تحقيقه من إنشاء الأكاديميات الأدبية، أما هدفه الحقيقي فكان تدريب الموظفين اللازمين لجهازه الإدارى. وهكذا كان الأدب الرومانى يعد فى هذه الأكاديميات مجموعة من نماذج الأسلوب اللاتينى الجيد قبل كل شيء، وكان الهدف الرئيسى من دراسته هو اكتساب الطاقة فى اللغة الرسمية. وفيما يتعلق بالمعاهد ذاتها، فقد شك الباحثون فى الآونة الأخيرة فى وجود ما يسمى "بمدرسة القصر"، التى كان يظن من قبل أن أبناء الأسر الراقية كانوا يتلقون تعليمهم فيها، وأصبح من الشائع اليوم القول بأن افتراض وجود مثل هذه المدرسة بالفعل إنما يرجع إلى سوء فهم للنصوص التى كان لفظ Scholares لا يدل فيها على تلاميذ "مدرسة القصر Schola Palatina"، وإنما يدل – كما يرى الباحثون اليوم – على أولئك الذين كان يرعاهم الإمبراطور، أى على الأرستقراطيين الشبان الذين كانوا يتلقون فى القصر تدريبا عمليًا يؤهلهم للقيام بأعمال الجندية والاضطلاع بالوظائف العامة[1]. ومن جهة أخرى فإن من الأمور التى لا يتطرق إليها الشك أنه كانت توجد فى بلاط شرلمان جماعة أدبية من الشعراء والعلماء، لها اجتماعاتها المنظمة ومسابقاتها، وكانت تؤلف فى واقع الأمر أكاديمية بالمعنى الصحيح. كذلك يحق لنا أن نجزم بوجود ورشة فنية تابعة للبلاط، كانت تنتج فيها المخطوطات المصورة والموضوعات والمصنوعات الفنية.

ولقد كان برنامج شرلمان الثقافى جزءا من خطة أوسع، تهدف إلى إحياء المثل العليا للعصر الكلاسيكى القديم. وعلى الرغم من أن الفكرة الرئيسية فى هذه الخطة كانت مرتبطة بهدف سياسى هو إحياء السلطة الرومانية الشاملة، فقد كانت تلك أول حركة شاملة، وخلاقة ترمى إلى إعادة استيعاب الحضارة الكلاسيكية.

والواقع أنه ليس من الممكن قبول الرأى القائل أن العصور الوسطى لم تشعر قط بابتعادها عن العصر الكلاسيكى القديم، وكانت على الدوام تعد نفسها وريثته

---

[1] F. Lot : La fin monde antique . p. 438 .

المباشرة[1]. فالفارق الرئيسي بين حركة الأحياء الكارولينجية والعصر المسيحي القديم إنما ينحصر في أن حركة الأحياء لم تكن مجرد امتداد للتراث الروماني، وإنما كانت إعادة كشف له. فلأول مرة أصبح العصر الكلاسيكي القديم تجربة ثقافية يرتبط بها شعور بإعادة اكتشاف شيء كان قد فقد من قبل، بل بإعادة اكتسابه من جديد. وتدل هذه التجربة على ميلاد الإنسان الغربي[2]، ما دام ما يميز هذا الإنسان ليس الامتلاك الفعلي للحضارة الكلاسيكية، وإنما الصراع من أجل امتلاكها. وقد اكتفى عصر شرلمان بتلقي تراث العصر الكلاسيكي القديم هذا من مصدر غير مباشر، إذ كان الفن الروماني المتأخر في القرنين الرابع والخامس، والفن البيزنطي في القرون التالية، يكونان مستودعا للأفكار والصور الفنية كان عصر شرلمان يستمد منه نماذجه وإلهامه. وعلى الرغم من أن عصر شرلمان، تمشيا منه مع اتجاهه الواضح إلى الأحياء والبعث من جديد، كان لديه ميل خاص إلى محاولة محاكاة اتجاهات الرومان الفخورة الجريئة، فإنه لم يعرف طريقه إلى العصر الكلاسيكي القديم إلا عن طريق وسيط متأخر، هو الفن المسيحي. وكانت أبرز مظاهر هذا الانفصال عن العصر الكلاسيكي القديم هي أن النحت الأثرى لدى الرومان الذى كان المسيحيون الأوائل قد أصبحوا بالفعل عاجزين تمام العجز عن فهمه، ظل أيضًا مستغلقًا على أفهام الناس في عصر الأحياء الكارولينجي. ولهذا السبب يعتقد (دهيو Dehio) أن استيعاب العصر الكارولينجي للحضارة الكلاسيكية لم يكن إحياء بالمعنى الصحيح، وإنما كان مجرد استمرار للحضارة الكلاسيكية المتأخرة[3]. غير أن الفن الكارولينجي حقق بالفعل تجديدا حاسما – كما ذكر (دهيو) ذاته –[4] وذلك بتجاوزه للأسلوب الزخرفي السطحي الذى كان يتصف به عصر الهجرة، وإعادته للجسم البشرى حقيقته ذات الأبعاد الثلاثة. وهذه الصفة في ذاتها تذكرنا بالعصر الكلاسيكي القديم أكثر مما تذكرنا بالعصر المسيحي القديم. ومع ذلك فإننا نصادف في الفن الكاروليني

---

(1) Gaston Paris : Esquisse hist. De la litt franc au moyen – âge, 1907, p. 75 .

(2) C.H. Becker : "Vom Werden und Wesen der islamischen Welt," Islamstudien, I, 1924, p. 34.

(3) Dehio. Op. cit., p. 62 .

(4) Ibid. p. 60 .

تصويرا فنيا للهيئات الجسمية، يختلف به عن النظرة الزخرفية الخالصة فى عصر الهجرة، بل إننا نصادف أيضًا فهما للفن كان إيهاميًا illusionistic إلى حد ما، وهو فهم كان يختلف به عن فن العصور المسيحية الأولى. فهذا الفن يعمل على إحياء الإحساس التجسيمي النحتي لدى العصر القديم، بل على إحياء نظرته الانطباعية أيضًا. وقد تبقى لنا منه، إلى جانب صور الإهداء في كتب الأناجيل الخاصة بالإمبراطورية، وهي الصور التى بنيت على تصميم رائع وأديت بطريقة زاخرة سخية، تلك الرسوم القلمية السريعة النابضة بالحياة التى كانت تزين كتاب المزامير الذى عثر عليه فيه مدينة أوتريخت، وهي رسوم كان المصدر الذى استمدت منه أسلوبها هو حقا نماذج مسيحية شرقية[1]، ولكنها بلغت من العمق الانطباعي والقوة التعبيرية حدا لم يكن له نظير في جميع القرون التي انقضت منذ نهاية العصر الهليني. والأمر الذى يسترعي النظر ليس هو أن هذه الطريقة الارتجالية في العرض كانت تمارس في نفس الوقت مع أسلوب البلاط الهادىء الوقور، وانما كانت من حيث مستواها أروع بكثير من فن البلاط، على الرغم مما كان يتميز به هذا الأخير من أسلوب وموارد وطرق للعرض أعظم ثراء بكثير.

فمن الواضح أن مخطوطا مثل كتاب المزامير في أوتريخت، بما فيه من رسوم تخطيطية بسيطة غير ملونة، لم يكن من الممكن أن يفي بمطالب البلاط المترفة، وإنما كان موجها إلى مجال أكثر تواضعا، يهتم بالجانب التصويرى أكثر مما يهتم بالجانب الزخرفي للفن. وهنا نجد أنفسنا أكثر اضطرارا إلى القيام بذلك التمييز الذى سبق لنا أن قمنا به في تحليلنا للفن البيزنطي – وأعني به التمييز بين المخطوطات تبعا لحجم المنمنمات وأسلوبها، والتفرقة بين المخطوطات "الأرستقراطية"، التى تحوى صورا متعددة الألوان تملأ الصفحة بأكملها، وبين المخطوطات "الجماهيرية" التى لا توجد بها رسوم إلا في الهوامش[2]. وبطبيعة الحال، فلا يمكن أن يعزى اختلاف مستوى الأعمال الفنية، إلى العوامل الاجتماعية

---

(1) H. Graeven : "Die Vorlage des Utrechtpsalters," Repertorium fuer Kunstwiss., 1898, XXI, pp. 28 ff.

(2) Roger Hinks : Carolingian Art. 1935, p. 117.

فى هذه الحالة، أكثر مما يعزى إليها فى أية حالة أخرى، ومع ذلك فمن الجائز أن يكون شعور الفنان بمزيد من حرية الحركة فى عالم الفن غير الرسمى قد ساعد على اكتساب عمله الفنى مزيدا من التلقائية والطابع المباشر. وكما أن الأداء التفصيلى المدقق للمخطوطات الفاخرة يؤدى إلى أسلوب سكونى جامد، فإن الطريقة التخطيطية السريعة للرسوم القلمية "الرخيصة" تشجع على اتباع الطريقة الدينامية الانطباعية.

ولقد كان من الشائع أن يطلق على الأسلوب التصويرى الرحب للمنمنات التى تشغل صفحات بأكملها، والتى تلون بألوان سميكة ثقيلة، اسم أسلوب مدرسة القصر فى أكس لاشابل أو أنجلهيم أو أية مدينة أخرى كان يتمثل فيها، على حين أن الأسلوب الانطباعى الرقيق الحساس، الذى يتمثل فى كتاب المزامير فى اوتريخت، كان يسمى بالأسلوب المحلى لمدرسة ريمز، وهى المدرسة التى كانت تخضع، بدرجات متفاوتة، لمؤثرات أنجلو سكسونية. ولم يفقد التمييز الجغرافى بين مختلف الأساليب ما كان يعزى إليه قبل ذلك من أهمية إلا بعد أن ثبت أن بعض المخطوطات الفاخرة التى كانت تنتج بعناية فائقة، كان أصلها يرجع إلى قاعات الكتابة فى ريمز أو ضواحيها[1]. وإذن فمن الواضح أن أصل الاختلاف فى الأساليب ينبغى أن يلتمس فى اختلاف مواطن الفنانين أنفسهم أو تباين التراث المحلى للورش الفنية. وهكذا كانت تنتج فى قاعة الكتابة الواحدة مخطوطات تتباين فيما بينها إلى أقصى حد – إذا استثنينا بعض أوجه الشبه فى الأسلوب – بعضها يتبع فيه أسلوب البلاط المدقق شبه الكلاسيكى، وبعضها الآخر يتبع طريقة الرهبان التخطيطية البسيطة.

ولا جدال فى أن الورشة الفنية للقصر كانت هى المركز الرئيسى للنشاط الفنى، ففيها بدأت حركة الإحياء الفنى، ويبدو أنها هى المكان الذى نظمت فيه قاعات تزيين الكتب Scriptoria الخاصة بالأديرة[2]. ومن المؤكد أن الورش الفنية Workshops للأديرة لم تحتكر هذا الميدان إلا فيما بعد. والأرجح أنه كان يوجد

---

[1] Georg Swarzenski : "Die Karoling . Mal. u. Plastik in Reims," Jahrb. D. kgl. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1902.

[2] Louis Réau – Gustave Cohen : L'Art du moyen – âge et la civilization franc., 1935, pp. 264 – 5. – R. Hinks, op. cit., p. 109.

فـي عصـر شـرلمان مـن الرهـبان فـي ورشـة القصـر بقدر ما أصبح يوجد فيما بعد من الأشـخاص العلمانـيين فـي الأديـرة. وعلى أية حال فلابد أنه كانت تستخدم قاعات كـتابة مـتعددة فـي العصـر الكاروليـنجي، وتشـهد على ذلك الكثرة النسبية في عدد المخطوطـات المحفوظـة، بـل وتـنوع أساليبها الفنية. وبهذه المناسبة فإن من الحقائق الجديـرة بالملاحظـة أن الـنماذج الباقـية مـن أعمـال العاج المشغول كانت في عمومها أفضـل بكثير من المنمنمات الباقية. ذلك لأن صعوبة طريقة الإنتاج تؤدي إلى مزيد من الارتفـاع فـي مستواه، ومـن الواضـح أن الهـواة الذيـن لم يكونـوا يجدون صعوبة في الحصـول عـلى عمـل في قاعات الكتابة، لم يكن يوثق بهم في التعامل بالمواد الأكثر قـيمة[1]. ولكـن منـتجات جمـيع هـذه الـورش الفنـية تشترك في سمة واحدة، سـواء أكانـت أعمـال تصـوير أم حفـر أم أشـغالاً معدنـية: فهـي جمـيعا صـغيرة نسبيا في الحجـم. وتـبدو هـذه السـمة لأول وهلـة غير متمشية مع اتجاه فن البلاط إلى محاكاة الأسـلوب الأثري الضخم monumental للعصر الكلاسيكي القديم، إذ أن هذا النوع مـن الفـن يسـعى عادة إلى بلوغ العظمة الخارجية فضلا عن الداخلية. على أن تفضيل الفـن الصـغير الـنطاق فـي العصـر الكاروليـنجي كان مرتبطا بحياة ذلك العصر، التي كانـت لا تـزال مفـتقرة إلى الثبات والاستقرار، وكانت تتسم بطابع البداوة. وقد أشار الـبعض إلى أن الشعوب البدوية لم يكن لديها أبدًا فن أثري ضـخم، وإنما كانت تنتج أصـغر الموضـوعات الزخرفـية المكـنة وأسـهلها حملاً[2]. ومما يدل على أن الحضارة الكاروليـنجـية كـان لهـا طابع "البداوة"، أن المدن أصبحت تحتل فيها مركزا ثانويًا، وأن المقـر الملكـي كان يتغير على الدوام، وهذان عاملان كافيان لتبرير تفضيل الأعمال الفنية الصغيرة الحجم ، حتى لو لم يكونا كافيين لتقديم تفسير كامل لهذه الظاهرة.

---

(١) Dehio, op. cit., p. 63 .

(٢) R. Hinks, op. cit., pp. 105, 209 .

الفصل الخامس

شعراء الملاحم وجمهورهم

يذكر اينهارت Einhart أن شرلمان أمر بجمع وتسجيل "الأغاني البربرية القديمة" التي تتحدث عن العداوات والمعارك الغابرة. ومن الواضح أن هذه كانت أغاني تتعلق بأبطال عصر الهجرة، مثل ثيودوريك Theodoric و"ايرمانريك" Ermaneri و"أتيلا" Atilla ، وجنودهم الشجعان، وهي أغان كانت قد تحولت بالفعل في العصور السابقة إلى ملاحم متفاوتة الطول. أما في أيام شرلمان فلم تعد الملاحم تلائم أذواق المثقفين من الناس، وأصبحت الأشعار الكلاسيكية والثقافية أكثر شيوعاً من الملاحم. وحتى الملك ذاته لا يمكن أن يكون قد أبدى أكثر من اهتمام تاريخي محض بأغاني الملاحم القديمة، وإذا كان الأمر الذى أصدره بتسجيلها يدل على شيء فإنما يدل على أنها كانت مهددة بالانقراض. غير أن المجموعة التي كونها شرلمان قد فقدت بدورها. ولم يعد الجيل التالي، المؤلف من لويس الخاشع Louis the Pious ومعاصريه مهتماً بهذه الأشعار. وأصبح من الضروري تحوير الشكل الملحمي بحيث يلائم المعلومات الواردة في الكتاب المقدس، ويعبر عن وجهة النظر الكهنوتية، حتى لا يختفي كل الاختفاء من ميدان الأدب والأرجح أن رجال الكهنوت هم الذين أشرفوا على إعداد المجموعة التي أمر شرلمان بجمعها، بل أن رجال الدين لابد أنهم كانوا يعملون على إعداد القصص البطولية حتى في عهد أسبق، وذلك إذا حكمنا على الأمر على أساس قصة بيولف Beowulf، ومع ذلك فلابد أن الشعر البطولي قد حفظ إلى جانب أدب الأديرة على صورة أخرى، أقرب إلى الأصل، قبل أن يبعث مرة أخرى إلى الحياة في ملاحم البلاط الفروسية. ولابد أنه كان، قبل كل شيء، يلقى إعجاباً لدى جمهور أوسع مما كان يلقاه الشعر الأدبي المحض لدى رجال الدين، وربما كان جمهوره أوسع نطاقاً من جمهور الأنشودة البطولية القديمة. ولقد كان البلاط والنبلاء الريفيون يحظرون هذا النوع من الشعر،

وإذا كان قد ظل حياً لدى أى جماعة من الناس- وهو قد ظل حياً بالفعل- فلا يمكن ألا أن يكون قد عاش بين الطبقات الدنيا. ولكن، أيا كان الأمر، فإن هذا الشعر لم يكتسب شعبية إلا في القرون الواقعة بين نهاية العصر البطولى وبداية عصر الفروسية. وحتى في ذلك الوقت لم يصبح شعراً شعبياً بالمعنى الحقيقى لهذا اللفظ، وإنما ظل في أيدى شعراء محترفين كانوا- على الرغم من شعبيتهم- لا يشتركون مع الأسلوب الشعبى اللاشخصى الساذج في شيء.

وهكذا فإن"الملحمة الشعبية" التي تحدثت عنها الكتب الرومانتيكية في تاريخ الأدب، لم تكن لها في الأصل أية صلة بعامة الشعب. ذلك لأن أغانى المسابقات Prize-songs والأناشيد البطولية، التي هي مصدر هذه الملاحم، كانت أنقى صور الشعر الطبقي التي أنتجتها أية طبقة مسيطرة على مر التاريخ. فهي لم تكن شعراً ابتكره"الشعب" أو أنشده أو عمل على نشره في الخارج، ولا كانت موجهة إلى الشعب أو ملائمة لطبيعته، وإنما كانت شعراً فنياً، وفناً أرستقراطياً بمعنى الكلمة. وكانت هذه الملاحم تهتم بمناقب الطبقة العليا المحاربة وتجاربها، وتتملق شهرتها للشهرة والمجد، وتعكس كبرياءها البطولى، ونظرتها الأخلاقية البطولية التراجيدية، ولم تكن فقط موجهة إلى أفراد هذه الطبقة بوصفهم جمهورها الوحيد الممكن، بل كانت أيضاً تستمد شعراءها منهم، في البداية على الأقل. صحيح أن قدماء التيوتونيين كان لديهم، قبل هذا الشعر الأرستقراطي ومعه، شعر محلى إقليمى، هو شعر مؤلف من أنواع شعائرية، ومن رقى سحرية، وفوازير وحكم، وأشعار غنائية اجتماعية قصيرة- أعنى أناشيد راقصة، وأناشيد للعمل، وللغناء الجماعي، كانت تنشد في المآدب وفي الشعائر الجنائزية. وكانت هذه الأنواع من الأشعار ملكاً مشاعاً للشعب بأسره، دون تمايز أو تفرقة، وإن لم تكن تؤدى ضرورة بصورة جماعية مشتركة[1]. ويبدو أن أغنية المسابقات والأنشودة البطولية قد ابتدعا لأول مرة في عصر الهجرة، وذلك على خلاف هذا الشعر المحلى. ويمكن أن يعزى طابعها الأرستقراطى إلى القلاقل الاجتماعية التي اقترنت

---

[1] Andreas Heusler: Die altgerm. Dicht., 1929, P. 107- CF. the same in John. Hoops: Reallex d. german. Altertumskunde, I, 1911- 13, p. 459.

بالغزو الناجح ووضعت حداً لما كانت تتسم به الفترة السابقة من تجانس نسبي في الأحوال الثقافية. فكما أن تركيب المجتمع أصبح أكثر تمايزاً نتيجة للغزوات الجديدة، واتساع نطاق الملكية، وإقامة دول جديدة، فقد نما بالمثل شعر طبقي إلى جانب الأنواع المحلية للشعر، والأرجح أن القوة الدافعة إلى ظهور هذا الشعر الطبقي قد أتت من العناصر الجديدة في الطبقة الأرستقراطية. ولم يكن هذا الشعر ملكاً خاصاً لفئة مميزة، مقفلة على ذاتها، شاعرة بوضعها الطبقي، من فئات المجتمع، وإنما كان أيضاً فناً مدروساً، له خصائصه الفريدة، اكتسب بالمران، وكان من خلق شعراء محترفين يعملون في خدمة الطبقة الحاكمة.

والأرجح أن أول شعراء عصر الهجرة والعصر البطولي، الذين ظهروا بوصفهم شخصيات متميزة، كانوا لا يزالون هم أنفسهم من المحاربين، وكانوا من بين اتباع الملك الشخصيين[1]. ففي قصة "بيولف" على الأقل نجد الأمراء والأبطال يقومون بدور إيجابي في الشعر. ولكن سرعان ما حل شعراء محترفون محل هؤلاء الهواة المثقفين، وأصبح هؤلاء الشعراء المحترفون، منذ ذلك الحين، ينتمون إلى فئة المشتغلين الدائمين الملحقين بالقصر الملكي، ولم يعودوا في معظم الأحيان من المحاربين. ويبدو أن شاعر البلاط لدى التيوتونيين الغربيين – الذى كان يطلق عليه اسم "سكوب" opcS – كان منذ بداية الأمر متخصصًا في الشعر خبيرًا به. أما شاعر البلاط لدى التيوتونيين الشماليين – المسمى "سكالد" Skald – فقد ظل محاربا في نفس الوقت الذى كان فيه شاعرا محترفًا، وأدى به عمله كمستشار موثوق به لدى الأمير، إلى احتفاظه ببعض خصائص المنشد الحكيم الواسع المعرفة الذى عرفته العصور القديمة. ومن الأمور التى تسترعى النظر حقًا أن فكرة انتساب الشعر إلى صاحبه كانت أوضح ظهورا لدى التيوتونيين الشماليين منها لدى القبائل التيوتونية الأخرى، التى كان شاعر البلاط فيها ينشد بعض أغانيه الخاصة، وبعض أغانى الشعراء الآخرين، دون أن يؤكد الفارق بينها، ودون أن يطلب إليه أحد تحديد مؤلف الأغاني: فلم يكن المستمعون يصفقون إلا للأداء الفعلى. أما لدى

---

[1] **Herman Schneider : German, Heldensage, I, 1925, pp. 11, 32 .**

النرويجيين، فقد كان هناك تمييز قاطع بين الشاعر والمنشد، فهم لم يعرفوا فكرة انتساب الشعر إلى صاحبه فحسب، بل كانوا يتباهون بها إلى حد الإفراط، ويبدون اهتمامًا كبيرًا بأصالة الإبداع الشعرى. وقد حفظت عندهم أسماء المؤلفين مع المؤلفات ذاتها: وهى ظاهرة لم تحدث فى أى مكان آخر إلا بعد ظهور المؤلف الكاتب، وربما كانت مرتبطة فى الشمال بالهيبة التى كان يتمتع بها الشاعر بوصفه محاربا.

والأرجح أن القوط الشرقيين أنفسهم كان لديهم شعراؤهم المحترفين. فالمؤرخ كاسيودورس Cassiodorus يذكر أن ثيودوريك icrTheodo قد بعث إلى كلوفيس، ملك الفرنجة، بمنشد وعازف للصنج harp . ويدل الوصف الذى قدمه بريسكوس Priscus على أن أمثال هؤلاء المغنين كانوا يعملون فى بلاط أتيلا. ومع ذلك فإن روايته لا تنبئنا بوضوح إن كانوا بالفعل يحتلون منصبا رسميًا فى البلاط بوصفهم شعراء. كما أننا لا نعرف أى شيء محدد عن سلطة الشاعر المحترف عند التيوتونيين فى العصر البطولة. فالبعض يؤكد، من ناحية، إن الشعراء والمنشدين كانوا ينتمون إلى مجتمع البلاط، وكانت تربطهم بالأمير صلة شخصية وثيقة، ولكن البعض الآخر يذكرنا بأننا لا نجد فى "بيولف" مثلا أى ذكر لهم بالاسم، وأن نفوذهم، بالتالى، لم يكن من الممكن أن يكون كبيرا. والأمر الذى نعلمه عن يقين هو أن شاعر البلاط الإنجليزى كان له مركز رسمى ثابت منذ القرن الثامن فصاعدًا[1]، ولابد أن جميع التيوتونيين قد أخذوا بهذا النظام بمضى الوقت. ومع ذلك فإن هذا النظام لم يدم طويلاً، وسرعان ما نسمع عن المنشد المتنقل وهو يتجول من بلاط إلى بلاط، ومن قلعة إلى قلعة، ليرفه عن المجتمع المثقف. غير أن هذا التغيير لا يؤدى إلى تلك النتائج التى قد يتخيلها المرء: إذ أن الأشعار ظلت تحتفظ بطابع البلاط، وإن اختلف الأمراء والأبطال الذين كانت هذه الأشعار موجهة إليهم فى كل حالة. وعلى أية حال فإن المنشد المتنقل كان أكثر تأكيدًا للعنصر الاحترافى من المنشد المعين فى البلاط بصفة دائمة، الذى ظلت علاقته بمجتمع البلاط غير محددة المعالم. ولكن الواجب على كل حال ألا نخلط بين شاعر البلاط المتنقل وبين المنشد العادى الجوال

---

[1] H. M. Chadwick : The Heroic Age, 1912, p. 93 .

والشـاعر المغنى غير الرسمي، الذى ظهر فى فترة تالية، ذلك لأن الشقة بين النوعين لم تضـق إلا بعـد أن فقـد المنشـد الدنـيوى الحظـوة بين أهل البلاط، وأصبح عليه أن يجد جمهوره بين أروقة الخانات وفى زحام الأسواق.

وقـد روى "بريسـكوس" أن مـآدب العشاء فى بلاط أتيلا كانت تعقبها أغان للمسـابقات وأغـان لـلحرب، تـتلوها فواصل هزلية يؤديها المهرجون الذين ينبغى أن يـنظر إليهم على ؛أنهم ورثة المقلدين mimes القدماء من جهة، وعلى أنهم أسلاف المنشـد الجـوال "المنسـتريل" minstrel فـى العصـور الوسطى من جهة أخرى. ومن الجائـز أن التمييـز بـين مجـالى الجـد والهـزال لم يكـن فى المراحل الأولى قاطعا كما أصبح فـيما بعد، عندما زاد المنشد، من حيث هو موظف فى البلاط، تميزا عن المقلد بالـتدريج، وإن كـان قـد عـاد مـرة أخرى إلى الاقتراب من هذا الأسلوب عندما أصبح شاعرا جوالاً "مستريل". والواقع أن منافسة المقلدين[1] كانت أهم الأسباب المؤدية إلى المحـنة الـتى أصـابت منشـدى البلاط فى القرنين الثامن والتاسـع، إلى جانب الموقف العدائـى لـرجال الديـن[2]. وتدهـور قصور البلاط الصغرى[3]. فالمنشد المثقف للأناشيد البطولـية فـى الـبلاط قـد اخـتفى باخـتفاء الـروح البطولـية لجمهوره، غير أن الشعر الـبطولى ظـل باقـيًا بعد العصر البطولى، وكان أطول عمرا من المجتمع الذى يدين لـه بوجـوده. وقـد تحـول، بعـد تدهـور الثقافة العسكرية الأرسـتقراطية، من فن تهتم به طـبقة معيـنة، إلى فـن عـام شـامل، ولا يمكـن تفسـير سـهولة حـدوث هذا التحول، واسـتمتاع الطـبقات العلـيا والدنـيا معًـا، فـى وقـت واحـد تقريـبًا، بنفس النوع من الشـعر، وفهمهـا لـه، إلا بـافتراض أن الفـارق فـى المسـتويات الثقافـية بين الحكام والمحكومين لم يكن كبيرا إلى الحد الذى أصبح عليه فى العصور المتأخرة. صحيح أن الحكـام كـانوا يعيشـون مـنذ الـبداية فـى مجـال مخـتلف عـن ذلك الذى يعيش فيه

---

[1] A. Heusler, in Hoops' "Reallexikon", I, p. 462 .

[2] Koberstein – Bartxch : Gesch. D. deutschen National – Lit., I, 1871, 5th edit., pp. 17, 41 – 2 .

[3] Rudoif Koegel : Gesch. Der deutschen Lit., I, 1894, p. 146.

الشعب. ولكنهم لم يكونوا قد ازدادوا بعد وعيا بالهوة التى تفصل بينهم وبين الطبقات الدنيا[1].

والواقع أن النظرية الرومانتيكية القائلة أن الملاحم البطولية كانت فنا شعبيًا، لم تكن إلا محاولة لتفسير العنصر التاريخي في الملاحم. ولم يكن الرومانتيكيون قد تنبهوا بعد إلى وظيفة الدعاية التي يقوم بها الفن، بل كانت الفكرة القائلة أن الأرستقراطية العسكرية ربما كانت لها مصلحة عملية في الشعر، غريبة كل الغرابة عن أذهانهم. والحق أن نظرتهم "المثالية" إلى الحياة والثقافة لم تكن لتسمح لها بالاعتراف بأن هؤلاء الأبطال إنما كانوا يحاولون، في أشعارهم، أن يعلوا من قدر أقرانهم وأقربائهم، وأن مصلحتهم في نشر الأحداث الكبرى عن طريق الشعر لم تكن مصلحة عقلية خالصة. ولما لم يكن المفكرون النظريون الرومانتيكيون على استعداد، من جهة أخرى، للاعتراف بأن شعراء الأقاصيص والملاحم البطولية قد استمدوا مادة أشعارهم من سجلات التاريخ — وهي فكرة لم تبدأ في الظهور إلا في عصرنا هذا — فإن ما كان في استطاعتهم أن يفعلوه هو أن يفسروا الموضوعات التاريخية في الملحمة على أنها مبنية على تراث يفترض أنه مستمد مباشرة من الحوادث ذاتها، انتقل من فم إلى فم، ومن جيل إلى جيل، حتى اتخذ آخر الأمر صورة الرواية المكتملة في الأشعار الملحمية. كذلك فإن استمرار بقاء الروايات على أفواه الناس كان في الوقت ذاته أبسط تفسير لذلك النوع من الحياة "تحت الأرض"، الذى عاشته الملاحم فيما بين عهدى ظهورها في عصر الهجرات وفي عصر الفروسية.

وبهذه المناسبة فإن الحركة الرومانتيكية كانت ترى في هذه المظاهر ذاتها — أعني الأشعار في صورتها النهائية — مجرد "محطات" في تطور متصل متجانس كل التجانس . وفي رأى هذه الحركة أن المهم من أجل فهم العملية بأسرها فهما حقيقيًا ليس هو مواضع الوقوف، وإنما هو النمو غير المنقطع، والتراث الحي، وحياة السيرة البطولة ذاتها.

---

[1] W.P. Ker : Epic and Romance, 2nd edit., 1908, p. 7.

ولقد ذهب ياكوب جريم Jakob Grimm ، في نظرية الصوفية إلى الفن الشعبى، إلى حد القول بأن من غير المعقول أن تكون أية ملحمة شعبية قد "ألفت" فى أى وقت. ففى رأيه أنها ألفت نفسها، وهو يتخيل تطورها على أنه مماثل لظهور النبات ونموه. وقد اتفقت الحركة الرومانتيكية بأسرها على القول بأن الملاحم لم يكن لها شأن بالشاعر المنفرد المتأمل الذى يمارس فنه بوصفه صناعة بارعة اكتسبت بالتعلم، وإنما هى فى رأيها نتاج تلقائى غير تأملى، وغير واع، لشعب خلاق. وقد وصفت الحركة الرومانتيكية الشعر الشعبى، من جهة، بأنه ارتجال جماعى، ومن جهة أخرى بأنه عملية عضوية بطيئة مطردة، لا تتمشى على الإطلاق مع فكرة الخطوات المتقطعة، المتعمدة، التى تعزى إلى فرد واحد. وهكذا قيل عن الملحمة الشعبية أنها "تنمو" بانتقال السيرة البطولية heroic saga من جيل إلى آخر، ولا تكف عن النمو إلا عندما تدخل نطاق الأدب بمعناه الصحيح. ويستخدم تعبير "السيرة البطولية" هنا للدلالة على الشكل الذى تكون فيه الملحمة لا تزال ملكًا بأكملها للشعب، والذى يدين له الشاعر الملحمى بأفضل جزء فى عمله. ولكن، حتى فى الحالات التى يكون فيها الانتقال الشفوى للحوادث التاريخية أمرًا مسلمًا به، فإن المهم فى الأمر ليس هو مدى انتفاع الشاعر من المادة المنقولة بالتراث، بل مدى إمكان وصف هذه المادة بأنها "سيرة بطولية شعبية". والواقع أن فكرة وجود تراث يستطيع أن ينتج حكاية (narrative) ملحمية طويلة متجانسة، دون تضافر شاعر خلاق بصورة واعية متعمدة، ويتيح لأى شخص أن يعيد رواية أمثال هذه القصص بطريقة كاملة متسقة، هى فكرة ممتنعة كل الامتناع. فالحكاية (narrative) المنتهية المكتملة، المتجانسة، مهما كانت خشونة الصورة التى تعرض بها وتلقائيتها، لا تعود سيرة بطولية شعبية وإنما تصبح قصيدة، ومن يرويها للمرة الأولى هو خالقها[1]. وإنه لمن الخطأ البين، كما أوضح أندرياس هويسلر Andreas Heusler، الاعتقاد بأن الحكايات البطولية تنتقل أولاً بطريقة مجهولة المصدر، من فم إلى فم بوصفها سيرا بطولية شعبية غير مصقولة، ثم يتناولها شاعر محترف ويصوغها على صورة قصيدة شعرية. بل إن السيرة البطولية الشعبية تبدأ بوصفها

[1] H. Schneider, op. cit., p. 10 .

أنشودة، أي قصيدة، وتعاد روايتها وتضاف إليها عناصر جديدة بهذا الوصف، وما الملحمة إلا صورة متأخرة، تحل في ظروف معينة محل الصيغة الأصلية الأقصر منها، ولكنها لا تختلف عنها اختلافًا أساسيًا[1]. أما السيرة البطولية التي هي تلقائية وغير أدبية بحق، فلا تتألف إلا من موضوعات متناثرة متفرقة، وأحداث تاريخية مفاجئة ضعيفة الوحدة، وأساطير محلية قصيرة غير مصقولة. تلك هي اللبنات التي يمكن أن يسهم بها عامة الناس، والتي تؤلف عنصرًا لا تكاد تكون له قيمة في ماهية القصيدة البطولية والملحمة.

وفيما يتعلق بالشعر البطولي الفرنسي، ينكر جوزيف بيدييه Joseph Bédier وجود ذلك النوع من السيرة الشعبية التي تشير مباشرة إلى حوادث تاريخية. بل إنه ينكر أيضًا كل نوع من الأناشيد البطولية، ويعلن أنه لا يوجد سبب يدعو إلى افتراض وجود أي نوع من الملاحم قبل القرن العاشر. والمشكلة التي شغل بها بدوره، كما شغل كل باحث آخر في السير الشعبية منذ الحركة الرومانتيكية، هي أصل العناصر التاريخية للملحمة. فإذا لم تكن هناك أية سيرة شعبية نمت نموًا ذاتيًا تلقائيًا، كما يؤكد هو ذاته، فما الذي عبر الهوة التي استمرت قرنًا بين أحداث عصر شرلمان وملاحم شرلمان؟ وكيف دخل الموضوع التاريخي في الأناشيد الملحمية المساة chansons de geste[*] وكيف أصبحت شخصيات القرن الثامن وأحداثه معروفة لدى شعراء القرنين العاشر والحادي عشر؟ يعتقد "بيدييه" أن هذه الأسئلة لم تقدم لها أية إجابة مرضية، إذ أن الفرض القائل أن السيرة الشعبية كانت قد بدأت تأخذ طابعها بين معاصري الأبطال ليس إلا محاولة ساذجة، تعسفية، للتغلب على المأزق الذي ترتب على السؤال الآتي : كيف خطر ببال الشعراء أن يختاروا أبطالاً لأعمالهم من أشخاص تاريخيين كانوا قد ماتوا منذ عدة مئات من السنين؟[2].

---

[1] A. Heusler : Die altgerm. Dicht., p. 153 .

[*] نوع قديم من القصائد البطولية التي كان الشاعر في فرنسا يتغنى فيها بفتوحات الفرسان. ومن أشهرها القصيدة المساة بأنشودة رولان. (المترجم)

[2] Joseph Bédier : Les Legendes épiques, I, 1914, p. 152 .

وقد سبق لجاستون بارى Gaston Paris أن أنكر وجود التراث الشفوى، ولكنه لم يسد الثغرة بين الحوادث التاريخية وبين الملاحم إلا بالاعتراف بوجود الأناشيد الشعبية التى قالت بها نظرية فولف – لاخمان Wolf - Lachmann[1]. غير أن بيديه، شأنه شأن بيوراجنا من قبله[2]، ينكر أن تكون هذه الأناشيد البطولية قد وجدت فى أى وقت، وذلك فى اللغة الفرنسية على الأقل، ويعزو العنصر التاريخى فى الملحمة البطولية إلى إضافة علمية أسهم بها رجال الدين. وهو يحاول إثبات أن القصائد البطولية المسماة cheansons de geste نشأت على طوال طرق الحج، وأن الشعراء الجوالين الذين كانوا ينشدونها للجموع المحتشدة بالقرب من كنائس الأديرة كانوا إلى حد ما متحدثين بلسان الرهبان. فالمفروض أن هؤلاء الرهبان، رغبة منهم فى الإعلان عن أديرتهم وكنائسهم، قد حاولوا نشر قصص القديسين والأبطال الذين كانوا مدفونين فيها أو حفظت رفاتهم فيها، فاستعانوا على تحقيق هذا الغرض بالشعراء الجوالين وفنهم. ولقد كانت السجلات التاريخية للأديرة تحوى بيانات عن هذه الشخصيات التاريخية، وكانت – فى رأى بيدييه – هى المصدر الوحيد الذى كان يمكن أن تكون الأسس التاريخية للملاحم قد استمدت منه. وهكذا يفترض مثلاً أن "أنشودة رولان"، التى جعل فيها الرهبان شرلمان أول حاج إلى كمبوستلا Compostella، قد نشأت أصلاً على هيئة أسطورة محلية فى الأديرة الواقعة على الطريق المؤدى إلى رونسفو Ronceveaux واستمدت مادتها من السجلات التاريخية لهذه الأديرة[3].

وقد هوجمت نظرية بيدييه على أساس أن "أنشودة رولان" لم تتضمن إشارة إلى القديس جيمس أو إلى مركز الحج المشهور المرتبط بمقبرته، وذلك وسط العدد الكبير من القديسين والمدن الأسبانية الذين أشارت إليهم الأنشودة بالاسم. وهكذا تساءل النقاد: أين ذلك الإعلان المزعوم الذى يستهدف الدعاية للحج، إذا لم يكن الشاعر قد ذكر مقصد الرحلة وهدفها؟ على أن هذا الاعتراض ليس صوابا كله، إذ أن

---

(1) Romania, XIII, p. 602 .

(2) Pio Rajna, op. cit., III, 1921, pp. 382, 390.

(3) J. Bédier, op. cit., III, 1921, pp. 382, 390 .

ما وصل إلينا قد لا يكون إلا صيغة واحدة من صيغ قصيدة أصبحت لها شعبية هائلة، وأصبحت تعرف على نطاق واسع، ولم يعد من الضرورى فيها ذكر مكان الحج، وهو كمبوستلا، بالاسم. ولكن، أيًا كان الأمر، فإن آثار الدور الذى أسهم به رجال الدين فى الملاحم الفرنسية لا تقل وضوحًا عن لهجات الشاعر الجوال. وفى حالة هذه الملاحم، نستطيع أن نلمس التأثير المشترك لكل القوى التى أدت، فى حالة الملاحم الجرمانية والأنجلو سكسونية، إلى سقوط الأقصوصة البطولية من المستوى الرفيع لفن البلاط إلى المستوى الأدنى لفن شعبى: وأعنى بهذه القوى، تأثير الأديرة، وفن التقليد miming وانتماء الشاعر وجمهوره إلى الطبقات الدنيا فى المجتمع، ومصالح رجال الدين، والميل إلى ما هو عاطفى مؤثر — وكلها مؤثرات أخذت تحتل بالتدريج مكان الصدارة. ولقد أدرك بديبيه بوضوح أن مسألة الحج لا يمكنها أن تفسر كل شىء، وأكد أن الحروب الصليبية فى الشرق والغرب، والمثل العليا للمجتمع الإقطاعى والفروسية والمشاعر السائدة فيهما، هى عوامل لا تقل أهمية فى فهمنا لهذه الأناشيد أو القصائد البطولية (chansons de geste) عن العالم العقلى للرهبان والعالم العاطفى للحجاج. فهذه الأناشيد لا تفهم بدون الحاج والراهب، ولكنها أيضًا لا تفهم بدون الفارس والسيد الإقطاعى، والفلاح، وقبل هؤلاء جميعًا، الشاعر الجوال "المنستريل"[1].

والآن، فمن هو هذا الشاعر الجوال "المنستريل"، وماذا كان فى حقيقته؟ ومن أين أتى؟ وفيم يختلف عن أسلافه؟ لقد وصفه البعض بأنه مزيج من منشد البلاط فى العصر الوسيط المتقدم، ومن الممثل المقلد Mime القديم فى العصور الكلاسيكية[2]. فالممثل المقلد لم يكف عن الازدهار منذ العصر الكلاسيكى القديم، وحتى عندما اختفت آخر آثار الحضارة الكلاسيكية، ظل خلفاء الممثلين المقلدين القدامى يجوبون أنحاء الإمبراطورية الرومانية، يرفهون عن الجماهير بفنهم الساذج البسيط غير المتكلف[3]. وقد امتلأت الأقاليم الجرمانية بالممثلين المقلدين فى العصور

(1) Ibid., IV, 1921, p. 432 .

(2) Wilhelm Hertz : Spielmannsbuch, 1886, p. IV.

(3) Hermann Reich : Der Mimus, 1903, passim .

الوسطى المتقدمة، غير أن شعراء البلاط ومنشديه ظلوا حتى القرن التاسع حريصين على البقاء بمعزل عنهم. ولكن عندما فقد شعراء البلاط هؤلاء جمهورهم المثقف، نتيجة لعصر الأحياء الكارولينجي وللنزعة الكنسية التى سادت الجيل التالى له، وعندما واجهوا منافسة قوية من الممثلين المقلدين بين الطبقات الدنيا، اضطروا إلى أن يصبحوا هم أنفسهم ممثلين مقلدين إلى حد ما، لكى يتمكنوا من الصمود فى هذه المنافسة[1]. وهكذا أصبح المنشدون والممثلون الهزليون يتحركون فى نفس المجالات، ويمتزجون فيما بينهم، وتؤثر كل فئة منهم فى الأخرى، بحيث لم يمض وقت طويل حتى أصبح من المستحيل تمييز كل من الفئتين عن الأخرى. وأصبح الممثل المقلد وشاعر البلاط scop هو ذاته المنشد أو الشاعر الجوال "المنستريل" minstrel . ولقد كانت أهم صفات الشاعر الجوال هى تعدد جوانب نشاطه. وهكذا فإن شاعر الأقاصيص البطولية المثقف الشديد التخصص قد حل محله ذلك المنشد البعيد كل البعد عن التخصص، والذى يدعى أنه ألم من كل شيء بطرف، ولم يكن مجرد شاعر ومنشد، بل كان أيضًا موسيقيًا وراقصًا، ومؤلفًا مسرحيًا وممثلاً، ومهرجًا ولاعبًا بهلوانيًا، و"حاويًا" ، ومؤدبًا – أى بالاختصار ، كان هو مسلى الجميع، والعارف بأسرار اللهو والترفيه فى عصره. وبذلك انتهى عصر التخصص والتميز والكرامة الوقور، وتحول شاعر البلاط إلى مضحك للجميع، وكان لتدهور مكانته الاجتماعية تأثير انقلابى مدمر عليه، بلغ من شدته أنه لم يفق أبدًا من هذه الصدمة إفاقة تامة. فمنذ ذلك الحين أصبح واحدًا من المنبوذين الذين يعيشون على هامش المجتمع، وأصبح على قدم المساواة مع المشردين والبغايا ورجال الدين المطرودين وطالبى العلم المفصولين والدجالين والشحاذين. ولقد أطلق عليه البعض اسم "صحافى عصره"[2]، ولكنه كان فى واقع الأمر يتولى القيام بجميع أنواع الترفيه : فينشد الأغنية الراقصة فضلاً عن أغنية الهجاء، ويروى قصص الجان والعفاريت فضلاً عن التمثيل المقلد، ويحكى أساطير القديسين فضلاً عن الملاحم البطولية. ومع ذلك فإن الملحمة تصبح لها فى هذا السياق سمات جديدة كل الجدة: إذ تكتسب فى حالات

---

(1) Edmond Faral : Les Jongleurs en France au moyen – âge, 1910, p. 5.

(2) Wilhelm Scherr : Gesch. D. deutschen Lit., 1902, 9th edit., p. 60 .

معينة طابعًا أكثر حدة، وتترك في النفس تأثيرًا متوترًا كان غريبًا تماما عن روح الأقصوصة البطولية القديمة. فلم يعد الشاعر الجوال يضرب على ذلك الوتر الحزين القاتم البطولى الأسيان الذى عرف مثلاً فى أنشودة هيلدبرانت Hildebrandslied، إذن أنه أراد أن يجعل شعر الملاحم ذاته يبدو مسليًا، وأصبح يحاول إدخال عنصر الإثارة، والمواقف العنيفة القوية التأثير، والعبارات الحكيمة الحية[1]. ولو قارنا بوضوح مظاهر ميل الشعراء الجوالين الشعبيين إلى كل ما هو لاذع مثير.

ولقد ذكر "بيوراجنا" Pio Rajna فى إحدى دراساته أنه ظل يتابع أبحاثه فى الملاحم الفرنسية إلى ما يقرب من نهايتها دون أن يجد نفسه مضطرًا إلى استخدام لفظ "الحكاية البطولية" heroic lay ولكن كارل لاخمان Karl Lachmann كان من جهة أخرى خليقًا بأن يذكر أنه لم يستطع إصدار أى حكم ذى أهمية عن الملاحم دون أن يستخدم هذا اللفظ. ولقد كان الرومانتيكيون يردون الملاحم إلى عنصرى السيرة البطولية والأغنية لأنهم كانوا يأسفون لضياع قوى التاريخ اللاعقلية فى ملاحم الشعراء المحترفين. أما عصرنا فيفضل أن يركز انتباهه، فى مجال الملاحم والفن عامة، على عنصر المهارة الواعية والمعرفة الكامنة التى يكشف عنها العمل، لأنه يفهم المعقول خيرًا مما يفهم الانفعالى والغريزى. والواقع أن للقصائد أسطورتها الخاصة، وتاريخها البطولى الخاص: فالأعمال الشعرية لا تحيا فى الصورة التى يضفيها عليها الشعراء فحسب، وإنما تحيا أيضًا فى الصورة التى تخلعها عليها الأجيال التالية. ولكل عصر ثقافى هوميروس خاص به، و"أنشودة نيبلونجن" Niebelungenlied أو "أنشودة رولان" خاصة به. والعصر يعيد تأليف هذه الأعمال بتفسيرها من جديد من خلال نظرته الخاصة إلى الحياة. غير أن هذه التفسيرات الجديدة أقرب إلى أن تكون التفافًا تدريجيًا حول الأعمال موضوع البحث، منها إلى أن تكون نفاذا مباشرًا فيها. فالتفسير اللاحق ليس هو "الأدق" بالضرورة، ولكن كل محاولة جادة لتفسير عمل ما من وجهة نظر حاضر حى تعمق مدلوله وتوسعه. وكل نظرية تظهر لنا الملاحم من وجهة نظر جديدة، صحيحة

[1] Ibid., P. 61 .

تاريخيًا، لها فائدتها، إذ أن الأمر هنا لا يتعلق بالحقيقة التاريخية، أو "بما حدث بالفعل"، بقدر ما يتعلق باكتساب نظرة جديدة مباشرة إلى الموضوع. فالتفسير الرومانتيكي للسير البطولية والشعر البطولي قد أوضح أن شعراء الملاحم، مهما كانت أصالتهم بوصفهم فنانين، لم يكن في استطاعتهم أن يفعلوا كل ما كانوا يريدونه بالمادة الموجودة لديهم، وكان لديهم شعور بالتقيد بقوالب تقليدية مقررة، يفوق ما كان لدى الشعراء في عصر لاحق. كذلك فإن النظرية القائلة أن أصل الملاحم كان أغنيات، قد جعلت جيلاً آخر يشعر بالطريقة التراكمية في تأليف الملاحم، وأتاحت لنا فهم التركيب الاجتماعي للملاحم بفضل تركيزها للاهتمام على أغاني الحرب والمسابقات الأرستقراطية البطولية، بوصفها مصدرًا لهذه الملاحم. وأخيرًا فإن النظرية القائلة بأن رجال الدين والشعراء الجوالين قد أسهموا في ظهور هذه الملاحم، قد ألقت ضوءا جديدًا على العنصر الشعبي غير الرومانتيكي، وعلى العنصر المستمد من رجال الكنيسة والعلماء، في هذا النوع من أنواع الأدب . وبعد أن ظهرت كل هذه التفسيرات معًا، أصبح من الممكن - لأول مرة - الوصول إلى فهم يمكن أن ينظر إلى الملاحم في ضوئه على أنها نوع من "الشعر الوراثي"[1]، يحتل موقعًا وسطًا بين الشعر الفني، بما يتسم به من حرية الحركة، وبين الشعر الشعبي، بما فيه من روابط قوية بالتراث.

[1] H. Schneider, op. cit., p. 26 .

الفصل السادس

تنظيم الإنتاج في الأديرة

لم يعد البلاط، بعد عهد شرلمان، هو المركز الثقافى والعقلى للإمبراطورة. بل إن الدراسات والفنون والآداب أصبحت الآن مركزة فى الأديرة، وأصبحت أهم الأعمال العقلية تتم فى مكتباتها، وقاعات الكتابة بها، "وورشها" الفنية. فالفن فى الغرب المسيحى يدين بأول عصر ذهبى له لثراء الأديرة ونشاطها. وأدى ازدياد عدد المراكز الثقافية. الذى نجم عن تطور الأديرة ونموها، إلى ازدياد تنوع النشاط الفنى وتمايزه. ومع ذلك فمن الواجب ألا ننظر إلى هذه الأديرة على أنها منعزلة تمامًا بعضها عن البعض: إذ كان بينها جميعًا ارتباط متبادل وإن لم يكن ارتباطًا شديد الوثوق، نجم عن اشتراكها كلها فى الاعتماد على روما، وشيوع تأثير الرهبان الأيرلنديين والأنجلو سكسونيين فيها، كما نجم فيما بعد عن تأثير الطوائف الإصلاحية reformist[1]. وكان "بيديبه" قد نبه من قبل إلى نقاط اتصال الأديرة بالعالم العلمانى، وإلى وظيفتها بالنسبة إلى أوجه النشاط المتعلقة بالحج، ودورها بوصفها مراكز التقاء للحجاج والتجار والشعراء الجوالين. ومع ذلك فإن الأديرة، على الرغم من اتصالاتها الخارجية هذه، ظلت وحدات مكتفية أساسًا بذاتها، ومرتكزة حول ذاتها، تتمسك بتقاليدها بمزيد من الصرامة، ولمدة أطول، مما كان يتمسك بها أى بلاط متقلب سابق أو أى مجتمع بورجوازى لاحق.

وكان نظام الرهبان البندكتيين قد فرض العمل اليدوى، فضلاً عن العقلى، بل أنه علق أهمية أعظم على الحرف اليدوية. وكانت مقاطعات الأديرة. شأنها شأن الإقطاعيات الزراعية الكبيرة، تسعى إلى أن تحقق لنفسها الاستقلال الاقتصادى بقدر الإمكان. وإلى إنتاج كل ضرورات الحياة فى أرضها الخاصة.

---

[1] Ch. H. Haskins : The Renaissance of the 12 th Cent., 1927, p. 33 .

ولقد كان عمل الرهبان يشتمل على الفلاحة في الحقول والبساتين، وعلى الحرف اليدوية في عمومها. وصحيح أن أشق الأعمال المادية كانت، منذ البداية، هي تلك التي يقوم بها الفلاحون الأحرار والمستعبدون الملحقون بالأديرة، ثم أصبح يقوم بها، إلى جانبهم، الإخوان العلمانيون، ولكن معظم الحرف اليدوية، ولاسيما في الفترة الأولى، كانت تتم على أيدى الرهبان أنفسهم. وكان تنظيم الأديرة لأعمال الصنائع اليدوية هو بعينه العامل الذى جعل لها أعمق الأثر في تطور الفن والثقافة في العصور الوسطى. فإلى حركة الرهبنة يرجع الفضل في سير عمليات الإنتاج الفنى في إطار "ورش" فنية تتميز بالتنظيم المحكم، وتعمل وفقًا لنوع سليم من تقسيم العمل، وفي اشتراك أفراد الطبقة العليا في هذا العمل. فمن المعروف أن الأرستقراطيين كانوا أغلبية في أديرة العصور الوسيطة الأولى، بل أن بعض الأديرة كادت في واقع الأمر أن تكون وقفًا عليهم[1]. وهكذا فإن أناسًا كان من الجائز أن يمضوا حياتهم كلها دون أن يمسوا فرشاة الرسم المغموسة في الطلاء، أو الأزميل أو المحارة، أصبح لهم اتصال مباشر بالفنون والحرف. صحيح أن احتقار العمل اليدوى ظل منتشرًا حتى في العصور الوسطى، وظلت فكرة القوة مرتبطة بفكرة الحياة الخاملة، غير أن من الواضح الجلي أن الحياة النشطة العاملة أصبحت لها الآن قيمة أكثر إيجابية، إلى جانب حياة المالك الغنى، التى ترتبط بفراغ لا حد له — وهو أمر يختلف عما كانت عليه الحال في العصر الكلاسيكي القديم — وكانت شعبية حياة الأديرة من عوامل ظهور هذه العلاقة الجديدة بالعمل . ولقد ظلت روح التنظيم المرتبط بالأديرة باقية حتى في التقييم البورجوازى للعمل في العصور الوسطى المتأخرة، كما ظهر مثلاً في تنظيمات الطوائف المهنية. ومع ذلك فمن الواجب ألا ننسى أن العمل ظل يعد في الأديرة — في أحد جوانبه — ضربًا من العقاب والتكفير[2]، وأن القديس توما نفسه كان لا يزال يتحدث عن "الصناع المنحطين" viles artifices (Comm in Polit. 3.1.4)، وعلى ذلك فلا يمكن القول أن ذلك العصر كان قد وصل بعد إلى اعتبار العمل تساميًا بالحياة.

---

[1] Aloys Schulte : Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelater, 1910.

[2] Ernst Troeltsch : Die Soziallehren der christl, Kirchen und Gruppen, 1912, p. 118 – G. Grupp, op. cit., I, p. 109 .

لقد تعلمت أوروبا الغربية لأول مرة من الرهبان كيف تعمل بطريقة منهجية منظمة، فإليهم يرجع الفضل الأكبر في ظهور صناعة العصور الوسطى. أما الصناع المحترفون. الذين كان لا يزال يوجد منهم، بوصفهم ورثة لأصحاب الحرف الرومان القدماء، عدد كاف في المدن[1]، فظلوا حتى عهد إحياء الاقتصاد الحضرى يعملون في حدود ضيقة جدًا، ولم يسهموا في تقدم الأساليب الفنية الصناعية إلا بالقليل. ولا جدال في أنه كان هناك حرفيون متخصصون ضمن المشتغلين في القصور الملكية، وكذلك في المقاطعات الزراعية الكبيرة، التي كان العمل بالسخرة، ودون أجر، يمارس فيها، غير أن هؤلاء كانوا يعدون جزءا من المشتغلين في البيت المالك، أو من الموظفين لدى العائلات الكبيرة، وكان عملهم لا يزال يتخذ طابع العمل المنزلي البحت، الذي يحكمه العرف أكثر مما تحكمه الاعتبارات العملية. ولقد كانت الأديرة هي التي حققت، لأول مرة، الانفصال بين الحرف اليدوية وبين البيئة المنزلية. ففي الأديرة كان الزمان يحسب بدقة، وكان اليوم يقسم تقسيمًا منظمًا، وكان انقضاء الساعات يقاس ويعلن بدق جرس[2]. وأصبح مبدأ تقسيم العمل أساس الإنتاج، يطبق في داخل الدير الواحد، بل كان يطبق إلى حد ما فيما بين الأديرة المختلفة.

ولم تكن الفنون التطبيقية تلقى رعاية، خارج الأديرة، إلا في الضياع الملكية وأكبر المقاطعات الزراعية، وحتى في هذه المجالات لم تكن تتخذ إلا أبسط الصور. أما بالنسبة إلى الأديرة فكان هذا الميدان بعينه هو مجال امتيازها. فمن أقدم أسباب الشهرة لدى الأديرة، نسخ المخطوطات وإيضاحها بالصور[3]. وقد عملت معظم الأديرة البندكتينية على إنشاء مكتبات وقاعات للكتابة، مجاراة منها للتقليد الذى بدأه كاسيودورس في فيفاريوم Vivarium . وكان الكتاب ومصورو الكتب في مدن "تور" Tours، وفلورى Fleury ، وكوربي Corbie وتريف Treves ، وكولوني

---

[1] A. Dopsch : Die wirtsch. U. soz. Grundl., II, p. 427 .

[2] Lewis Mumford : Technics and Civilization, 1934, p. 13 – CF. Werner Sombart : Der moderne Kapitalismus, II, 1, 1924, 6th edit., p. 127 – Heinr. Sieveking : Wirtschaftsgesch., II, 1921, p. 98 .

[3] فيما يتعلق بالجزء الآتي، قارن :
J.W. Thompson : The Medieval Library, 1939, pp. 594 – 9, 612 .

Cologne وراتسبون Ratisbon وريشناو Reichenau وسانت أولبانز St. Albans وونشستر Winchester مشهورين حتى منذ أوائل العصور الوسطى. وكانت قاعات الكتابة فى المؤسسات البندكتينية حجرات مشتركة واسعة، بينما كانت فى مؤسسات الطوائف الأخرى – كالسترسية Cistercians [*] والكارثوسية[**] Carthusians مثلاً – صومعات صغيرة. ولابد أن مؤسسات العمل الواسعة النطاق والمؤسسات الفردية الصغيرة كانت توجد جنبًا إلى جنب. وفضلاً عن ذلك يبدو أنه حدث مزيد من التقسيم الفرعى لأعمال الناسخين والمصورين. فإلى جانب المصورين miniatores، حدث تمييز بين الصناع البارعين فى تحسين الخطوط antiquary والساعدين Scriptores ورسامى الحروف rubricatores. وكان المساعدون بدورهم، إلى جانب الرهبان، يستخدمون كتبة لقاء أجر – هم أشخاص علمانيون كانوا يعملون بعض الوقت فى بيوتهم وبعضه الآخر فى الأديرة. وإلى جانب تصوير الكتب، وهو الفن الذى تميزت به الأديرة بحق، كان الرهبان يعملون أيضًا فى العمارة والنحت التصوير، ويشتغلون بالحدادة وأعمال الدهان، ويمارسون نسج الحرير والسجاد، وقد أسسوا مسابك لصنع الأجراس وورشًا لتجليد الكتب وللصناعات الخزفية، ومصانع للزجاج. وتحولت بعض الأديرة إلى مراكز حقيقية للصناعة. فبينما كانت "كوربى Corbie"[***] لا تضم فى البداية إلا أربع ورش رئيسية يعمل فيها حوالى تسعة وعشرين عاملاً، فأنا نجد منذ القرن التاسع فى سان ريكيه St. Riquier صفوفًا كاملة من الشوارع ممتلئة بورش صانعى الدروع والسروجية وتجليد الكتب والأحذية ، إلخ ، متجمعة تبعًا لنوع الحرفة ذاتها[1].

---

[*] طائفة تأسست عام ١٠٩٨ فى بلدة "سيتو Citeaux"، وكانت تدعو إلى مراعاة تعاليم القديس بندكت، وازدهرت بوجه خاص على يد القديس برنار فى القرن الثانى عشر، وكان أعضاؤها يعرفون باسم الرهبان البيض. (المترجم)

[**] طائفة من الرهبان أسسها القديس برونو عام ١٠٨٦ ، وكان نظامها يقوم على الانعزال بين كل جماعة صغيرة من أفرادها فى صومعات مستقلة، ولا يتلاقى الجميع إلا فى أوقات محدودة خلال الأسبوع . (المترجم)

[***] بلدة فرنسية فى إقليم السوم . (المترجم)

[1] P. Bissonade : Le Travail dans l'Europe chrét. Au moyen – âge, 1921, p. 129.

ولم يكـن الرهـبان يقومـون إلا بجزء من العمل اليدوى، بينما يكرسون المزيد مـن جهودهـم من أجل تنظيم العمل، وذلك في الميادين المختلفة للإنتاج، وليس فقط فـي مـيدان الزراعة، التي تقتضي جهدًا جسميًا شاقًا، والتي أدى تزايد ثروة الرهبان إلى اشـتغالهم بهـا بوصـفهم ملاكـًا ونظـارا للـزراعة أكـثر مـن اشـتغالهم فـي أعمالها الـيدوية. بـل أن عملهم في نسخ المخطوطات كان أقل مما يفترض عادة، وإذا حكمنا عـلى الأمـر من الزيادة في عدد المكتبات، فلا يمكن أن يكون جميع الرهبان في دير مـا قد قضوا أكثر من جزء من خمسين جزءا من ساعات عملهم في نسخ المخطوطات. ففـي الأقسـام الـتي تقتضي مزيدًا من الجهد الجسمي – ولاسيما حرفة البناء – كان الإخـوان العلمانـيون والعمـال الخارجيون يستخدمون بأعداد كبيرة، وإن لم يكن ذلك ينطـبق عـلى الفـنون الصـغرى. ومـع ذلك، فنظرًا إلى الطلب الدائم للكنائس والقصور الملكـية عـلى هـذه المنـتجات الحرفية، فمن الممكن أن نفترض أن الأديرة كانت دائمًا مسـتعدة لتشـغيل عمـال وفـنانين أكفاء في هذا الميدان من ميادين عملها بدوره. ذلك لأنه كان هناك أيضًا منذ البداية، إلى جانب الرهبان والعمال الأحرار أو العمال الذين ارتـبط عمـلهم بالضـيعة ذاتهـا، عمال يدويون وفنانون يكونون سوقًا حرة – وإن تكن صـغيرة – للعمـل. وكـان هـؤلاء هـم صـبيان العمال المتنقلون الذين كانوا تارة يجدون عمـلاً فـي الأديـرة، وتـارة أخـرى في قصور الأسـاقفة و"دوار" الضيعة، والذين توجد شـواهد تـدل عـلى أنهـم كـانوا يشـتغلون بانـتظام لـدى الرهبان. مثال ذلك أن هناك سـجلات تثبـت أن ديـر سان جال St. Gall ودير سان أميران St. Emmeran في راتسـبون كان يستعين بعمل كثير من هؤلاء العمال المتنقلين في صنع صناديق النذور. وكـان مـن الشـائع استخدام المعماريين والبنائين والنجارين وعمال المعادن من الأماكن البعـيدة والقريـبة، ولاسـيما مـن بـيزنطه وإيطالـيا، للاسـتعانة بهم في بناء الكنائس الكـبيرة[1]. ومـن جهـة أخرى، فإذا صحت المعلومات التي تقال عن وجود "عمليات سـرية" كانـت الأديـرة تحرص على كتمانها، فلابد أن استخدام هؤلاء العمال الغرباء كـان محوطًـا بالصـعوبات فـي بعـض الحـالات. وعـلى أيـة حال، فسواء كانت هذه الأسـرار موجـودة أم لا، فـإن ورش الأديرة لم تكن تقصر اهتمامها على إنتاج السلع. بـل كانـت في كثير من الأحيان تقوم بأبحاث تكنولوجية. ففي نهاية القرن الحادى

---

[1] **Jos. Kulischer : Allg. Wirtschaftsgesch., I, 1928, p. 45.**

عشر، كان في استطاعة الراهب البندكتي ثيوفيلوس Theophilus، في مؤلفه "ثبت بمختلف الفنون Schedula diversarum atrium"، أن يصف سلسلة كاملة من الاختراعات التي أنجزت في الأديرة، كإنتاج الزجاج وحرق الأصباغ الزجاجية لطلاء النوافذ ومزج ألوان الزيت، إلخ[1].

كذلك كان العمال والفنانون المتنقلون يتلقون في معظم الأحيان تدريبًا في ورش الأديرة، التي كانت في الوقت ذاته "مدارس للفنون والصنائع" في ذلك العصر، وكانت تبدى اهتمامًا خاصًا بتدريب صغار الصناع والفنانين[2]. ففي كثير من الأديرة - مثل دير فولدا fulda وهلدسهيم Hildesheim مثلاً - أنشئت ورش للحرف كان الغرض الأساسي منها هو التعليم، وكانت تقوم تباعًا بتزويد الأديرة والكاتدرائيات، فضلاً عن الضياع الخارجة عن نطاق الكنيسة، بمن تحتاج إليهم من صغار الصناع والفنانين[3]. وقد بلغ دير زولينياك Solignac ، الذى أسسه سان اليجيوس St. Eligius ، أشهر صائغ في القرن السابع، مستوى رفيعًا بوجه خاص في عمله التعليمي. وهناك شخصية كبيرة أخرى في الكنيسة، يقال أن صاحبها أسدى خدمة جليلة للفن بوصفه معلمًا، هي شخصية الأسقف برنفارد Bernward، راعى العمارة الكبير، الذى اهتم بصناعة سبك النحاس، وصنع الأبواب البرونزية لكاتدرائية هلدسهيم. وهناك فنانون آخرون من رجال الدين، كانت لهم في الكنيسة مرتبة أقل، ولا نعرف عنهم في كثير من الأحيان إلا أسماءهم، دون أن نعلم شيئًا عن الدور الذى قاموا به في فن العصر الوسيط. وصحيح أن ما عرف، في حالة الراهب توتيلو Tuotilo، قد حفظ في أسطورة كاملة، ولكن هذه الأسطورة - كما أشار البعض - ليست إلا تجسيدًا لأوجه النشاط الفني التي قام بها القديس جال، وما هي إلا مقابل ظهر في العصور الوسطى لأسطورة دايدالوس اليونانية[4].

ولقد أسهمت الأديرة بدور عظيم الأهمية في تقدم عمارة الكنائس. ذلك لأن هذا النوع من العمارة ظل، حتى فترة نمو المدن وظهور ورش الكاتدرائيات الوسيطة،

---

(1) Ibid., pp. 70 – 1 .

(2) Viollet – le – Due : Dictionnaire raisonnée, I, 1865, p. 128. 2nd edit., p. 571.

(3) K. Th. V. Inama – Sternegg : Deutsche Wirtscheftsgesch., I, 1909.

(4) Julius V. Schlosser : Quellenbuch zur Kunstgesch, des abendiaendischn Mittelalters, 1896, p. XIX.

مركزا كله تقريبًا في أيدي رجال الدين. على الرغم من أن الرهبان أنفسهم لم يكونوا يقومون إلا بجزء فقط من الأعمال الفنية والحرفية المستخدمة في بناء الكنائس. غير أن مديري معظم أعمال البناء، وضمنها أهم هذه الأعمال، كانوا من رجال الدين. وإن كان يبدو أن دورهم كان أقرب إلى الملاحظين منه إلى المهندسين المعماريين[1]. ولنلاحظ أن أعمال البناء في الأديرة المنفردة كانت متقطعة غير منتظمة، مما لم يكن يسمح للرهبان، المقيدين بمؤسسات محددة، بأن يتخذوا من العمارة مهنة يتفرغون لها. والأرجح أن الشخص العلماني، الذي لا يتقيد بمكان محدد، والذي تتسم حياته بالمرونة، هو وحده الذي كان يستطيع أن يفعل ذلك. ولكنا نستطيع أن نلاحظ استثناءات لهذه القاعدة بطبيعة الحال : فنحن نعلم مثلاً أن الراهب هلدوارد Hilduard كان هو المشرف على تنفيذ كنيسة دير سان بار Saint-Pare في شارتر. كما نعلم أن القديس برنار، من كليرفو Clairveaux ، قد وضع أحد أفراد طائفته. وهو المهندس آشار Achard ، تحت تصرف أديرة أخرى. وأن ايزيمبير Isembert المشرف على تنفيذ كاتدرائية "سانت Saintes"، قد شيد جسورا في لاروشل وانجلترا فضلاً عن "سانت" ذاتها[2]. ومع ذلك، فمهما كان عدد الحالات المماثلة، فإن الفنون الصغرى التي كانت تقتضي مجهودًا جسميًا أقل، كانت أقرب إلى روح العمل العادي في الأديرة من الأشكال الضخمة للفن.

وترجع المبالغة في تقدير أهمية الدور الذي قامت به الأديرة في الفن إلى العصر الرومانتيكي، وهي تؤلف جزءا من أسطورة العصور الوسطى، التي مازال استمرارها يحول بيننا اليوم، في كثير من الأحيان، بين اتخاذ موقف منزه إزاء الوقائع التاريخية. فقد صبغت نشأة الكنائس الكبرى في العصر الوسيط بصبغة رومانتيكية مشابهة لتلك التي صبغت بها نشأة الملاحم البطولية. وطبق على الكنائس مبدأ النمو العضوي، الذي هو أشبه بنمو النبات، والذي سبق تأكيده في حالة الشعر الشعبي. مما ترتب عليه نفي وجود كل تخطيط محدد وكل اتجاه متسق. وأنكر أصحاب النزعة الرومانتيكية وجود مهندس معماري يمكن أن تعزى إليه هذه

---

(1) Wilhelm Voege : Die Anfaenge des monumentalen Stiles im Mittelalter, 1894, p. 289 .

(2) Recueil de texts relatifs à l'histoirede l'architecture etá la condition des architects en France au moyen âge, XII – XIII siècles. Publ. Par V. Mortet p. Deschamps, 1929, p. XXX.

الأبنـية، عـلى نفس النحو الذى أنكروا عليه وجود الشاعر الفرد فى تأليف الملاحم، وبعـبارة أخـرى فقد كان الهدف هو أن يعزى الدور الحاسم فى الفنون، لا إلى الفنان الخـبير المدقـق، وإنمـا إلى الصـانع، الـذى لم يكـن يؤدى عمله بتفكير واع، بل كان يلـتزم فـيه الـتراث فحسـب. كذلـك كـان الجهل بأسماء الفنانين جزءاً من الأسطورة الرومانتيكـية للعصور الوسطى. فقد كانت للحركة الرومانتيكية علاقة مزدوجة الدلالة بالنسـبة إلى الـنزعة الفردية الحديثة، أدت بها إلى تصوير النشاط الخلاق الصادر عن فـنان مجهـول بأنه مظهر من مظاهر العظمة، وأبدت عطفًا خاصًا على صـورة الراهب المجهـول الـذى يـبدع عملـه تمجـيدًا لله فحسـب، ويخـتفى على الدوام فى ظلمات صـومعته، ولا يقحم شخصيته الخاصة على أى نحو. ولكن من سوء حظ هذه النظرية الرومانتيكـية أنـه فـى الحـالات الـتى حفظـت لـنا فـيها أسماء الفنانين منذ العصـور الوسـطى، كانـت هـذه فى كل الأحوال تقريبًا أسماء لرهبان، كما أن تسمية الفنانين توقفـت فـى نفـس الـلحظة الـتى انـتقل فيها النشاط الفنى من أيدى رجال الدين إلى أيـدى أشـخاص علمانـيين. وهذا أمر لا يصعب تفسيره: فقد كانت السلطات الدينية هـى التى تقرر إن كان اسم الفنان يظهر أو لا يظهر على العمل الفنى الكنسى، وكان مـن الطبـيعى أن تنسـب الفضـل الأكـبر للـزملاء مـن رجـال الديـن. ولكـن جـامعى السجلات التاريخية أنفسهم، الذين اعتادوا تسجيل هذه الأسماء، وكانوا هم أنفسهم ينـتمون إلى فـئة الرهـبان وحدها، لم يكونوا يهتمون بالحديث عن فنان بعينه إلا فى الحـالات الـتى يكون فيها راهبًا مثلهم. ولقد كان اختفاء الطابع الشخصى من العمل الفنى وعدم ظهور الفنان، أمرًا مؤكدًا فى ذلك العصر، على خلاف العصر الكلاسيكى القديـم وعصـر النهضـة الأوروبية. إذ أنه حتى فى الحالات التى كان يذكر فيها اسم الفـنان، وكـان الفنان يعبر فيها عن طموح شخصى فى عمله، ظلت فكرة الخصوصية الفـردية غريـبة عـنه وعـن معاصـريه. ومـع ذلك كله فإن من المبالغة الرومانتيكية أن نـتحدث عـن وجـود طابع أساسى لا شخصى فى الفن الوسيط. ففى صور المنمنمات، وفـى كـل مـرحلة مـن مـراحل تطورهـا، نجـد أمثلة لا حصر لها لأعمال وقع عليها أصـحابها[1]. وفـيما يـتعلق بالآثار المعمارية للعصور الوسطى، أمكن التحقق من أسماء حوالى خمسـة وعشرين ألف فنان، وذلك على الرغم من العدد الكبير من الأعمال التى

[1] F. de Mély : Les Primitifs et leurs signatures, 1913 .

هدمت، والوثائق التى فقدت[1]. ومع ذلك، فلا ينبغى أن ننسى أنه فى كثير من الأحيان كان فيها لفظ fecit (أى صنع) يضاف إلى اسم منقوش على عمل فنى، فى العصور الوسطى، كان المقصود هو الشخص الذى أمر بصنع العمل، لا الفنان الذى صنعه، بحيث أن الأساقفة ورؤساء الأديرة وغيرهم من كبار رجال الدين الذين كانت المبانى تنسب إليهم على هذا النحو، كانوا فى معظم الأحياء مجرد "رؤساء للجنة البناء"، ولم يكونوا هم المهندسون المعماريون الفعليون أو المشرفون على عمليات البناء[2].

وأيًا كان الدور الذى قام به رجال الدين فى بناء كنائسهم، ومهما كان تقسيم العمل بين الرهبان والأشخاص العلمانيين، فلابد أنه كان هناك، فى موضع معين، حد لتقسيم الأعمال. فمن الجائز أن مجالس الكاتدرائيات ولجان البناء فى الأديرة كانت تتخذ قرارات جماعية نهائية بشأن تصميمات المبانى، ومن الجائز أن المشكلات الفنية، فى مجموعها، كانت تحل عن طريق مشاورات متبادلة تتم داخل هيئة جماعية، غير أن الخطوات الفردية فى العملية الخلاقة لا يمكن إلا أن تكون قد اتخذت بواسطة فنانين أفراد يستهدفون عن وعى غايات خاصة بهم. فمن غير المعقول أن يكون بناء معقد مثل كنيسة العصور الوسطى قد ظهر كالأغنية الشعبية، التى يبدأ خلقها – أول الأمر – فى ذهن فرد واحد مجهول، وإن كانت على خلاف المبنى، تنمو دون خطة بإضافات دائمة من الخارج. والواقع أن ما هو رومانتيكى ولا يمكن التحقق منه علميًا، ليس هو الفكرة القائلة أن العمل الفنى هو خلق تتقاسمه شخصيات متعددة، إذ أن عمل الفنان الواحد ذاته يتألف من عناصر تسهم بها ملكات عقلية متعددة، لها استقلالها الذاتى الجزئى، وكثيرًا ما يكون اتحادها عملاً متأخرًا وخارجيًا خالصًا. ولكن الفكرة القائلة أن العمل الفنى هو بأكمله، وعلى نحو مطلق، من خلق جماعة، ولا يحتاج إلى خطة موحدة مرسومة، مهما كان من خضوعها للتعديل، هى التى تتصف بالسذاجة والرومانتيكية.

---

(1) F. de Mély : "Nos vielles cathedrals et leurs maîtres d'oeuvre, Revue Archéologique, 1920, XI, p. 291, 1921, XII, p. 95.
(2) Martin S. Briggs : The Architect in History, 1927, p. 55 .

الفصل السابع
عصر الإقطاع
والأسلوب الرومانسكى

كان الفن الرومانسكى[*] فنًا للأديرة، ولكنه كان فى الوقت ذاته فنًا لطبقة أرستقراطية. وكان اجتماع هاتين الصفتين هو أوضح مظهر لمدى قوة التضامن بين رجال الدين والنبلاء العلمانيين. فقد كانت أهم وظائف الكنيسة فى العصور الوسطى، شأنها شأن مناصب كبار الكهنة فى روما القديمة، تحفظ لأفراد الطبقة الأرستقراطية[1]، ومع ذلك فلم يكن ما يربط رؤساء الأديرة والأساقفة بنظام الإقطاع هو عراقة نسبهم فحسب، بل كانوا يرتبطون به بحكم مصالحهم الاقتصادية والسياسية أيضًا. فقد كانوا يدينون بممتلكاتهم وسلطتهم لنفس النظام الاجتماعى الذى كانت ترجع إليه امتيازات طبقة النبلاء العلمانية. وكان هناك تحالف مبنى على الثقة بين الطبقتين الأرستقراطيتين، وإن لم يكن ذلك على الدوام تحالفًا صريحًا. وكانت طوائف الرهبان، التى كان فى متناول أيدى رؤسائها ثروات هائلة وحشود من الأتباع، والتى ظهر من بين صفوفها أقوى البابوات، وأقوى المستشارين نفوذًا، وأخطر منافسى الأباطرة – كانت هذه الطوائف حريصة على الاعتزال المترفع عن الجماهير بقدر ما كان السادة العلمانيون حريصين عليه. وقد حدث أول تغير فى نظرتهم المتعالية إلى عامة الناس نتيجة لحركة الإصلاح الزاهد التى بدأت فى كلوانى Cluny، ولكن لا يمكن القول أن ذلك أحدث تحولاً نحو موقف أكثر ديمقراطية إلا

---

[*] المقصود بالأسلوب الرومانسكى، أسلوب فى الفن، وخاصة فى العمارة، ساد معظم البلاد الأوروبية بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية القديمة، وقبل ظهور الفن القوطى، وليس المقصود بهذا اللفظ أن ينطبق على البلاد التى كانت خاضعة من قبل للحكم الرومانى، وإنما المقصود منه تلك البلدان الأوروبية التى كانت تابعة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية، فى مقابل الأسلوب البيزنطى الذى ساد البلاد التابعة للكنيسة الأرثوذكسية أو اليونانية. (المترجم)

[1] A. Schulte , op. cit., p. 221 .

بعد تأسيس طوائف المستجدين mendicant . والواقع أن الأديرة، في موقعها الذى يتوسط ضياعها الشاسعة، والذى يطل على منحدرات الجبال، ويصل الناظر منه إلى مسافات بعيدة في الريف — هذه الأديرة، بجدرانها الشاهقة الشديدة الانحدار، الشبيهة بجدران الحصون، كانت مناطق لا تقل في ترفعها ومناعتها عن حصون الأمراء والبارونات وقلاعهم. فليس من المستغرب على الإطلاق، والحال هذه، أن يكون الفن الناتج في هذه الأديرة متمشيًا في الوقت ذاته مع طبيعة الطبقة الأرستقراطية الدنيوية ونظرتها العامة إلى الحياة.

ولقد أصبحت الطبقة الأرستقراطية ، التى تطورت من جيش الفرنجة ومن طبقة الموظفين الرسميين عندهم، والتى اكتمل طابعها الإقطاعي في نهاية القرن التاسع، أصبحت هذه الطبقة الآن على رأس المجتمع، وصارت هي صاحبة السلطة العليا الحقيقية. ونشأت من طبقة النبلاء السابقة، والمبنية على الخدمة العسكرية، طبقة نبلاء وراثية قوية، فخورة، متمردة، نسيت منذ عهد بعيد أنها سليلة طبقة مهنية محترفة، وأصبحت تتخيل أن امتيازاتها كانت موجودة منذ الأزل. وقد انقلبت العلاقة بين الملوك وبين هذه الطبقة الأرستقراطية رأسًا على عقب بمضى الوقت. ففي الأصل كان التاج وراثيًا، وكان في استطاعة الحاكم أن يختار مستشاريه ومعاونيه كما يشاء، أما الآن فقد أصبحت امتيازات الطبقة الأرستقراطية وراثية، وأصبح الملك منتخبًا[1]. ولقد كانت الدول الجرمانية الرومانية في العصور الوسطى المتقدمة تواجه صعوبات ظهرت واضحة حتى منذ أواخر العصر الكلاسيكي، الذى بذلت فيه محاولة للتغلب على هذه الصعوبات بواسطة نظم كنظام المستوطنات colonate ، واستحداث نظام الضرائب العينية، وجعل ملاك الأرض مسئولين عن دخل الدولة — أي عن طريق نظام شبيه بنظام الإقطاع في العصور الوسطى. فمنذ العصر الروماني المتأخر عرفت صعوبات مثل نقص الأموال الكافية للاحتفاظ بجهاز إداري كفء وجيش مناسب، والدفاع عن الأقاليم النائية ضد خطر الغزو، ثم ظهرت صعوبات جديدة في العصور الوسطى، نتيجة للافتقار إلى الموظفين المدربين، وزيادة

---

(1) Heinrich. V. Eichen : Gesch. U. System der mittelaterl. Weltansch. 1887, p.224.

خطـر الهجمـات المعادية واستمراره، وضرورة إدخال نظام الفرسان المسلحين بالدروع – وذلـك لمحاربـة العرب قبل كل شيء – وهو إصلاح كان يفرض على الدولة أعباء ثقيلة، نظـرًا إلى ضـخامة نفقـات المعـدات ولطـول فترة التدريب اللازم نسبيًا. وكان الإقطـاع هـو الـنظام الـذى حـاول بـه القـرن التاسع أن يتغلب على هذه الصعوبات، ولاسـيما تلـك الـتى أثارها إيجاد جيش من الفرسان المزودين بدروع قوية. فلما كانت الدولـة لا تسـتطيع أن تقـدم مكافـآت نقديـة إلى المشتغلين بالخدمة العسكرية، فإنها كانـت تكافـئهم بمنحـهم أراضى للتملك، وإعفاءات وحقوقًا للسيادة، وكذلك – بوجه خـاص – عـن طريق تطبيق نظام ضرائبى خاص عليهم، ومنحـهم امتيازات قانونية، وكانـت هـذه الأخـيرة هـى أسـاس الـنظام الجديـد. ولقـد كانـت الهبات – أى منح الأراضى التى كانت تقدم من آن لآخر من الضياع الملكية لقاء خدمات أديت، أو منح حـق الانتفاع من مساحة من الأرض تساوى المال الذى ينبغى دفعه لقاء القيام بوظيفة ثابـتة وأداء الخدمـات العسـكرية – كانـت هـذه الهبات موجودة من قبل فى العصر الميروفيـنجى. ولكـن مـا اسـتجد هـو الطـابع الإقطـاعى للمـنح، وتبعـية الأشـخاص المستغلين، أو بعبارة أخرى، العلاقة التعاقدية وارتباط الولاء، ونظام الخدمة المتبادلة والالـتزام، ومـبدأ الإخـلاص المتـبادل والولاء الشخصى، الذى أصبح الآن يحل محل نظـام الائـتمار subordination القديـم. ففــى القـرن التاسـع أصـبحت الحـيازة الإقطاعـية، الـتى كانـت فـى الـبداية مجـرد حق انتفاع ممنوح لفترة محددة، ملكية وراثية.

ولقـد كـان إنشـاء نظام الفروسية الإقطاعية، المرتبط بملكية وراثية، واتخاذه أساسًـا لعلاقـة الخدمـة العسـكرية، واحـدًا مـن أكـثر الـتجديدات العسـكرية الـتى استحدثت فى تاريخ أوروبا الغربية ثورية: فمن طريقه تحولت أداة الحكومة المركزية إلى قـوة فـى الدولـة لا تكاد تكون لها حدود، وانتهى عهد الملكية المطلقة فى العصور الوسـطى. فمـنذ ذلك العصر، لم يعد للملك من القوة إلا ما يدين له به المواطنون على أسـاس ضـياعه الخاصة، ولم يعد لـه من السلطة إلا ذلك القدر الذى كان سيتمتع به حتى لو كان يدير ممتلكاته بوصفها مجرد ضيعته فحسب. فلم تعد هناك، فى العصر الـتالى مباشـرة، أية دولة بالمعنى الذى نعرفه، أو أية إدارة متجانسة، ولم يعد هناك

تضامن قومى أو التزامات قانونية شاملة[1]. وما الدولة الإقطاعية إلا هرم اجتماعى توجد فى قمته نقطة مجردة. فالملك يشن الحروب ولكنه لا يحكم، وملاك الأرض الكبار يحكمون، لا بوصفهم موظفين ومرتزقة وندماء وانتهازيين ومنتفعين وممنوحين، وإنما بوصفهم سادة إقليميين مستقلين، لا تبنى امتيازاتهم على سلطة رسمية مستمدة من الحاكم بوصفه مصدرًا للقانون، وإنما تبنى فقط على قوتهم الشخصية الفعلية المباشرة. فهم يكونون طبقة من السادة تطلب لنفسها بكل حقوق الحكومة، وبالجهاز الإدارى بأكمله، وبكل المراكز الهامة فى الجيش، وجميع المناصب العليا فى الكنيسة، وبذلك أصبح لها فى الدولة تأثير ربما لم يكن لأية طبقة اجتماعية من قبلها. فحتى الأرستقراطية اليونانية فى أوج ازدهارها كانت تحقق لأعضائها حرية شخصية تقل عن تلك التى اضطرت الملكية الضعيفة فى العصور الوسطى المتقدمة إلى منحها للسادة الإقطاعيين. ولقد وصفت القرون التى سادتها هذه الطبقة الأرستقراطية بأنها هى العصر الأرستقراطى الحقيقى فى التاريخ الأوروبى[2]، وبالفعل لم يحدث فى أية مرحلة أخرى من مراحل تطور أوروبا الغربية أن كانت مظاهر الثقافة معتمدة إلى هذا الحد على فلسفة طبقة واحدة، ضئيلة نسبيًا فى العدد، وعلى مثلها العليا الاجتماعية وسياستها الاقتصادية.

وإذن ، ففى فترة العصور الوسطى المتقدمة، التى كانت تفتقر إلى الأموال النقدية وإلى التجارة، والتى كانت ملكية الأرض فيها هى المصدر الوحيد للدخل والشكل الوحيد للثروة، كان نظام الإقطاع هو الحل الجاهز للمشكلات الناجمة عن إدارة البلاد والدفاع عنها. وبذلك اكتمل اصطباغ الثقافة بالصبغة الريفية، الذى كان قد بدا بالفعل فى أواخر العصر الكلاسيكى: فالاقتصاد أصبح كله زراعيًا، والحياة أصبحت ريفية تمامًا. وفقدت المدن قدرتها على الجذب، وأصبحت حياة الأغلبية الساحقة من السكان مقتصرة على أماكن استيطان صغيرة، متفرقة، منعزلة. وانعدمت فى المدن مظاهر الحياة الاجتماعية، والتجارية، والاتصال. واتخذت الحياة أشكالاً أبسط، وأكثر تقيدًا بالظروف المحلية. وأصبحت الضيعة هى الوحدة الاقتصادية

---

(1) E. Troeltch : Soziallehren, p. 242 .

(2) Johannes Buehler : Die Kultur des Mittalters, 1931, p. 95 .

والاجتماعية التي ينظم على أساسها كل شيء، ونسى الناس كيف يتحركون في دوائر أوسع، وكيف يفكرون من خلال مفاهيم أشمل. ولما كان هناك افتقار شديد إلى المال، وطرق المواصلات، والمدن الكبيرة، والأسواق،فقد اضطر الناس إلى أن يستقلوا بأنفسهم عن العالم الخارجي، وأن يستغنوا عن اقتناء منتجات الآخرين وبيع منتجاتهم الخاصة. وهكذا نشأ وضع لا يكاد يوجد فيه أى حافز على إنتاج سلع تزيد عن حاجات المرء الخاصة. وقد وصف كارل بوخر Karl Buecher هذا النظام بالعبارة المشهورة : "اقتصاد منزلى مقفل"، وأسماه نظامًا كاملاً من الاكتفاء الذاتى بلا نقد وبلا مقايضة[1]. ولكن معلوماتنا الحالية تدلنا على أن نظرته المتطرفة إلى الموقف لا تتفق كل الاتفاق مع الوقائع، فقد ثبت خطأ الفرض القائل أن الاقتصاد في العصور الوسطى كان اقتصادًا منزليًا مكتفيًا بذاته تمامًا[2]، ومن الممكن تصحيح هذا الخطأ إذا وصفناه بأنه "اقتصاد بلا مخارج" بدلاً من "اقتصاد طبيعى بلا مقايضة"[3]. غير أن كل ما فعله "بوخر" هو أنه تطرف في التعبير عن وجود اقتصاد قائم على إقطاعيات مستقلة في العصور الوسطى، ومن المؤكد أنه لم يختلق شيئًا من عنده، إذ لا ينكر أحد أنه كان هناك ميل إلى الاكتفاء الذاتى في العصر الإقطاعي. فالقاعدة العامة كانت استهلاك السلع في البيئة المنزلية التى أنتجت فيها، على الرغم من وجود استثناءات متعددة، ومن أن بيع السلع وشراءها لم يتوقف مطلقًا توقفًا تامًا. والواقع أن التمييز بين الإنتاج من أجل الاستهلاك المنزلى فى العصور الوسطى المتقدمة، وإنتاج السلع فى الفترة المتأخرة، وهو التمييز الذى سبق أن اقترحه ماركس، هو على أية حال تمييز ضرورى، وقد ثبت أن تعبير "الاقتصاد المنزلى المقفل" لا يكاد يكون من الممكن الاستغناء عنه فى وصف النظام الاقتصادى الإقطاعى، بشرط أن ينظر إليه المرء على أنه يمثل "نمطًا مثاليًا"، لا واقعًا عينيًا ملموسًا.

---

[1] Karl Buecher : Die Entstehung der Volkswirtschaft, I, 1919, pp. 92 ff.

[2] Georg V. Below : probleme der Wirtschaftsgesch., 1920, pp. 178 – 9, 194 ff. A. Dopsch : Wirtsch. u. soz. Grundl., II, pp. 405 – 6.

[3] H. Pirenné : Le mouvement écon., p. 13 .

ولا جدال في أن أخص الصفات المميزة للاقتصاد في العصور الوسطى المتقدمة، وفي الوقت ذاته، تلك السمة التي كان له بفضلها عمق التأثير في الثقافة العقلية لهذه الفقرة، هي الافتقار إلى كل حافز إلى الإنتاج الفائض، واستمرار استخدام الطرق التقليدية، ومراعاة الإيقاع القديم للإنتاج، دون أي اهتمام بالاختراعات التكنولوجية والتحسينات التنظيمية. فهو اقتصاد "مستهلك" تمامًا كما عبر عنه البعض[1]، لا ينتج إلا بقدر ما يستهلك، ويفتقر إلى كل فكرة عن الربح، وكل إحساس بالحساب والتدبير، وكل فكرة عن الاستخدام المخطط الرشيد للقوى المتوافرة. وكان ثبات القوالب الاجتماعية وجمود الحواجز التي تفصل بين مختلف الطبقات متمشيًا كل التمشي مع اتجاه الاقتصاد إلى التمسك بالقديم وافتقاره إلى كل ترشيد. إذ كان ينظر إلى الطبقات التي يتألف منها المجتمع على أن لها أهميتها الكامنة الخاصة، بل أنها أيضًا أمر قضت به مشيئة الله- أي أنه يكاد يكون من المستحيل على المرء أن يرتفع من طبقة إلى أخرى، بحيث أن أية محاولة لتجاهل الحواجز بين الطبقات كانت تعني الاعتراض على ما أراده الله للبشر. وفي مثل هذا النظام الاجتماعي المتحجر، كان من المستحيل أن تظهر على السطح فكرة التنافس العقلي، وطموح المرء من أجل تنمية فرديته وتأكيدها، مثلما كان من المستحيل ظهور مبدأ المنافسة الاقتصادية في اقتصاد بلا أسواق، وبلا مكافأة على الإنتاج الزائد، وبلا أمل في الربح. وهكذا سيطرت في مجالات المعرفة والفن والأدب في ذلك العصر نزعة محافظة صارمة، جامدة، متعصبة، تناظر الروح الاقتصادية المفتقرة إلى المرونة، والتركيب السكوني الجامد للمجتمع. كذلك فإن نفس الجمود الذي يربط الاقتصاد والمجتمع ذاته بالتراث والتقاليد الماضية، يؤخر أيضًا ظهور الفكر الجديد في العلم والمعرفة، ويعوق ألوان التجربة الجديدة في الفن. وهو يؤدي إلى ظهور ذلك الاتجاه إلى التثبيت والترسيخ في تطور الفن الرومانسكي، الذي يحول دون حدوث أي تغير عميق في الأسلوب طوال ما يقرب من قرنين. فكما أن الحياة الاقتصادية كانت تفتقر تمام الافتقار إلى روح المعقولية، وإلى فهم الطرق الدقيقة للإنتاج، والقدرة على التفكير من خلال الأعداد، وكما أن الناس، على وجه الإجمال، لم يكن لديهم إحساس

---

(1) W. Sombart : Der mod. Kapit., I, 1916, 2nd edit., p. 31 .

بالأرقام، وبالتوقيت الدقيق والتقديرات الكمية في الحياة اليومية، فكذلك كان ذلك العصر يفتقر إلى كل مقولات الفكر المبنية على مفاهيم السلعة، والنقد، والربح. وبالاختصار، فهو يفتقر إلى تلك الدينامية العقلية التي تشجع عليها فكرة المنافسة. وإذا كانت الحالة الذهنية السابقة على الفردية تتمشى مع الاقتصاد السابق على الرأسمالية والترشيد، فإن هذا أمر يزداد تفسيره سهولة إذا أدركنا أن الفردية تنطوي في ذاتها على مبدأ المنافسة.

ولقد كانت فكرة التقدم مجهولة كلية في الفترة المبكرة من العصور الوسطى. فلم تكن هذه الفترة تفهم قيمة الجديد، وإنما كانت تصبو إلى الاحتفاظ بما هو تقليدي قديم. ولم تكن فكرة التقدم، كما يؤمن بها العلم الحديث، هي وحدها التي كانت غريبة على طريقة التفكير السائدة في ذلك العصر[1]، بل إنه في فهمه للحقائق المألوفة التي تضمنها السلطة، كان أقل اهتمامًا بكثير بأصالة التفسير منه بدعم الحقائق ذاتها وتأييدها. فهو لا يرى جدوى، أو معنى، في إعادة كشف ما ثبت من قبل، وإعادة تشكيل ما تشكل من قبل، وإعادة تفسير الحقيقة. وكان ينظر إلى القيم العليا على أنها بمنأى عن الشك، متضمنة في صور صحيحة أزليًا، أما الرغبة في تغييرها لأجل التغيير فهي في نظره غرور محض. فهدف الحياة هو الوصول إلى الأزلية، لا ممارسة النشاط الذهني لذاته. لقد كان ذلك عصرا هادئًا، شديد الاستقرار، قوي الإيمان، لم يفقد مطلقًا ثقته بصحة مفاهيمه عن الحقيقة والقانون الأخلاقي، لا يعرف خلافات عقلية أو أزمات للضمير، ولا يتوق إلى الجديد أو يضيق بالقديم. وهو على أية حال لا يقدم أي تأييد لمثل هذه الأفكار والمشاعر.

ولما كانت الكنيسة في العصر الوسيط المتقدم، تتمتع بسلطة الطبقة الحاكمة في جميع الأمور العقلية، وتعمل على أساس أن لديها تفويضًا منها، فإنها كانت تئد في المهد أية شكوك تثور في الأذهان حول الصحة المطلقة للأوامر والتعاليم المنبثقة عن الفكرة القائلة أن طبيعة هذا العالم نابعة عن الإرادة الإلهية، وهي الأوامر والتعاليم التي تضمن سلطة النظام القائم. ذلك لأن الثقافة التي كان كل مجال من

---

[1] J. Buchler, op. cit., pp. 261 – 2.

مجـالات الحـياة فيها يرتبط بالإيمان ارتباطًا مباشرًا، كانت تستتبع حتمًا اعتماد كل مظاهـر الحـياة العقلـية للمجـتمع، وكـل عـلم وفن لديه، وكل تفكيره وإرادته، على سـلطة الكنيسـة. ولقد استغلت الكنيسة تلك النظرة الميتافيزيقية اللاهوتية إلى العالم، الـتى ترتـبط فـيها كـل الأمـور الأرضـية بالعالم الآخر، وجميع شئون البشر بالوجود الإلهـى، ويكون كل شىء فيها تعبيرًا عن هدف متعال ومقصد إلهى — استغلت تلك الـنظرة، قـبل كـل شـىء فـيها مـن أجـل ضـمان مركـز مطلـق لا يدانيه شىء لحكم اللاهـوت القـائم عـلى طـبقة الكهـنوت المحاطـة بهالـة مـن القداسـة. وقد استمدت الكنيسـة مـن أسـبقية الإيمـان على المعرفة، الحق فى وضع المبادىء الموجهة للثقافة وتحديدهـا بطـريقة مطلقـة لا نقـض فيها ولا إبرام. ولم يكن من الممكن أن تظهر مثل هـذه الـنظرة المتجانسـة، المقفلة على ذاتها، إلى الحياة، وأن تتوطد دعائمها، إلا فى صـورة "ثقافـة متسـلطة قاهـرة" تمامًـا[1]، وتحـت ضـغط جزاءات كتلك التى كان فى اسـتطاعة الكنيسـة أن تفرضـها، مـا دامـت هى وحدها التى تملك وسائل الخلاص. ولقـد كانـت القيود الصارمة التى فرضها الإقطاع بمساعدة الكنيسة على تفكير العصر ومشـاعره، هـى الـتى تفسـر الطـابع المطلق فى المذهب الميتافيزيقى، الذى كان بعيدًا كـل الـبعد عـن التسـامح مـع أيـة محاولـة للتحرير فى ميدان الفلسفة، بقدر ما كان الـنظام الاجـتماعى بعـيدًا عـن التسـامح إزاء الحـريات الفـردية. كما أن هذا المذهب الميتافيزيقى فرض، فى الميدانين العقلى والروحى، نفس مبادئ السـلطة والتسلسـل فى المراتب، التى كانت كامنة فى التركيب الاجتماعى للعصر.

ومـع كـل ذلـك، فـإن الكنيسة لم تحقق برنامجها الثقافى ذا النزعة المطلقة تحقيقًا تامًا إلا بعد نهاية القرن العاشر، عندما سادت نزعة روحية متعصبة جديدة، بـتأثير الحـركة الكلونـية(*) Cluniac mouvement، فـأخذ رجـال الديـن عـندئذ يعملـون، فـى سـبيل تحقـيق أغراضـهم الشـمولية، على بث روح عقيدية هروبية من

---

[1] E. Troeltsch, op. cit., p. 223 .

(*) نسبة إلى بلدة كلونى Cluny ، وهى بلدة فرنسية فى إقليم الساؤون واللوار. وقد اشتهرت بوجود دير نشأت فيه طائفة بندكتينية اشتهرت بالتقوى وقوة العزم، وانتشرت الحركة فى الأديرة الأوروبية بأكملها، ولكنها تدهورت منذ القرن الثانى عشر. (المترجم)

العالم وتواقة إلى الموت، وأبقوا عقول الناس في حالة انفعال ديني دائم، وأخذوا يعظون عن نهاية العالم ويوم الحساب، وينظمون رحلات الحج والحملات الصليبية، ويطردون الأباطرة والملوك من الكنيسة. بهذه الروح المتعصبة المتسلطة حققت الكنيسة التوحيد النهائي لثقافة العصر الوسيط، التي بدت الآن لأول مرة، عند بداية الألف الثانية بعد الميلاد، في وحدتها وفرديتها الكاملة[1]. وهنا ظهرت أول الكنائس الرومانسكية الكبيرة، وأول الأعمال الهامة للفن الوسيط بالمعنى الأضيق لهذا اللفظ. ولقد كان القرن الحادى عشر فترة لامعة في تاريخ العمارة الكنسية، مثلما كان هو العصر الذهبي للفلسفة المدرسية (الاسكلائية)، وللشعر البطولي الذى يستوحي موضوعات دينية في فرنسا. ولا يمكن تصور هذا الازدهار العقلي بأكمله – ولاسيما بلوغ فن العمارة قمته – بدون الزيادة الهائلة التي طرأت عندئذ على ممتلكات الكنيسة. فقد كان عصر الإصلاحات المنبثقة عن الأديرة هو في الوقت ذاته عصرًا قدمت فيه منح وهبات هائلة إلى الأديرة[2]. على أن ثروات طوائف الرهبان لم تكن هي وحدها التي زادت، وإنما زادت أيضًا ثروات الأسقفيات، ولاسيما في ألمانيا، حيث كان الملوك يسعون إلى أن يكتسبوا لأنفسهم من قادة الكنيسة حلفاء ضد الأتباع المتمردين. وبفضل عطايا هؤلاء الملوك قامت في ذلك العصر أول الكاتدرائيات الكبرى إلى جانب كنائس الأديرة الكبرى. ولم يكن للملوك في تلك الفترة، كما هو معروف، مقر ثابت، بل كانوا يقيمون مع حاشيتهم في قصر أحد الأساقفة تارة، أو في أحد الأديرة تارة أخرى[3]. ونظرًا إلى عدم وجود عاصمة ومقر ثابت لهؤلاء الملوك، فإنهم لم يكونوا يقومون بأعمال للبناء لحسابهم الخاص، وإنما اكتفوا بتقديم عونهم للمشاريع التي يقوم بها الأساقفة. ومن هنا فإن الكنائس الأسقفية الكبرى التي شيدت في ألمانيًا خلال هذه الفترة قد وصفت، عن حق، بأنها كنائس "الأباطرة".

---

[1] CF. Oswald Spengler : Der Untergang des Abendlandes, I. 1918, p. 262.

[2] H. Pirenne : A Hist. Of Europe, p. 171 .

[3] G. Dehio, op. cit., p. 73 .

ولقد كانت هذه الكنائس الرومانسكية تعبيرًا واضحًا عن القوة غير المحدودة والموارد التي لا تنفد، وهو ما يتمشى مع مركز السيطرة الذى كان يتمتع به أولئك الذين أمروا ببنائها. وقد أطلق على هذه الكنائس اسم "قلاع الله"، وبالفعل كانت فى ضخامتها ومتانتها وصلابتها مماثلة للحصون والقلاع الموجودة فى ذلك العصر — وكانت فى الواقع أكبر بكثير بالنسبة إلى حجم الجماعات التى تخدمها تلك الكنائس. ولكنها لم تكن تشيد لخدمة المؤمنين، بل من أجل المجد الإلهى الأعلى، وكانت تستخدم رموزًا للقوة والسلطة العليا، شأنها فى ذلك شأن الأبنية المقدسة فى الشرق القديم، وإن اختلفت بنفس المقدار عن أية أعمال معمارية شيدت فى العصور اللاحقة. صحيح أن كاتدرائية القديسة صوفيًا كانت على نفس القدر من الضخامة، ولكن ضخامتها كان لها غرض عملي ما، إذ أنها كانت هى الكنيسة الرئيسية فى عاصمة كبرى، على حين أن الكنائس الرومانسكية كانت، فى أحسن الحالات، تشيد فى بلدان صغيرة هادئة منعزلة — وكان ذلك أمرا لا مفر منه، إذ لم تكن قد بقيت أية مدن كبرى فى الغرب.

ومن الطبيعي تمامًا أن نربط بين العمارة الرومانسكية، بل بين قوالبها الثقيلة العريضة الضخمة، وبين قوة المركز الاجتماعي لمشيديها، وأن نعدها تعبيرًا عن شعور ثابت بالسمو الطبقي. غير أن هذا الربط لن يؤدى إلى تفسير أى شيء، بل إنه لن يزيد المسألة إلا غموضًا. فلكي تفهم ذلك الهدوء والوقار الضخم الجبار الذى يتسم به الفن الرومانسكى، ينبغي أن نقدر نزعته العتيقة (الآرخية) وعودته إلى الأشكال الهندسية التصميمة البسيطة، وهذه راجعة إلى أسباب يسهل فهمها. فالفن فى العصر الرومانسكى أبسط وأكثر تجانسًا وأقل تلفيقًا وتمايزًا من فن العصر البيزنطى أو الكارولينجى لأنه لم يعد فن بلاط، ولأن مدن الغرب كانت تعانى نكسة أخرى بعد عهد شرلمان — وهى نكسة ترجع أساسًا إلى تغلغل العرب فى إقليم البحر المتوسط، وانقطاع العلاقات التجارية بين الشرق والغرب. وبعبارة أخرى فإن خلق الفن لم يعد خاضعًا لذوق البلاط المرهف المتقلب، أو لحالة عدم الاستقرار والحيرة الذهنية التى تتسم بها المدن. فهو فى بعض النواحى أكثر خشونة وبدائية من فن الفترة التى سبقته مباشرة، غير أنه حمل معه من المواد التى لم تهضم ولم تستوعب

قدرا أقل بكثير مما حمله الفن البيزنطى، والفن الكارولينجى بوجه خاص. فلم يعد ذلك الفن معبرًا عن ثقافة محاكية، وإنما أصبح معبرًا عن ثقافة أحياء دينى.

لقد أصبح هذا الفن، مرة أخرى، فنا يستلهم الدين، تمتزج فيه العناصر الروحية والدنيوية في كل واحد، ولا يشعر من يمارسونه مباشرة بالأغراض الكنسية والدنيوية القائمة من ورائه على الدوام. وعلى أية حال فإن شعورهم بالهوة التى تفصل المجالين كان أقل حدة من شعورنا، على الرغم من أن هذه الفترة المتأخرة نسبيًا لا يمكن أن تكون قد شهدت ذلك التداخل المطلق بين الفن والحياة والدين، الذى تحدث عنه الرومانتيكيون. ذلك لأنه، على الرغم من أن العصور الوسطى المسيحية كانت أعمق وأكثر أصالة في تدينها بكثير من العصر الكلاسيكي القديم، فإن الارتباط بين الحياة الدينية والحياة الاجتماعية كان فى العصرين اليونانى والرومانى أوثق منه فى العصور الوسطى. فالعصر الكلاسيكي القديم كان، على الأقل، أقرب فى روحه إلى العهود البدائية لأن الدولة والقبيلة والأسرة كانت لا تزال تعد فيه وحدات دينية وحقائق دينية، لا جماعات اجتماعية فحسب. أما مسيحيو العصور الوسطى فكانوا يميزون بين الأشكال الطبيعية للمجتمع وبين العلاقات التى تسمو على الطبيعة[1]. أما ما حدث بعد ذلك من جمع بين المجالين فى فكرة "مدينة الله civitas dei" فلم يبلغ فى أى وقت من الكمال ما يجعل التجمعات السياسية وأواصر الدم تكتسب طابعًا دينيًا فى أذهان عامة الناس.

وعلى ذلك فإن الطابع الدينى للفن الرومانسكى لم يكن نتيجة لتحكم الدين فى كل المظاهر المعبرة عن الحياة فى ذلك العصر، إذ أن مثل هذا التحكم التام لم يكن موجودًا بالفعل. بل إن هذا الطابع كان نتيجة للوضع الذى نشأ بعد انحلال مجتمع البلاط، والإدارة المحلية، والحكومة المركزية، وهو الوضع الذى كانت فيه الكنيسة هى – عمليًا – المصدر الوحيد الذى يكلف الفنانين بإنتاج أعمال فنية. وفضلاً عن ذلك فقد ترتب على اصطباغ الثقافة كلها بالصبغة الكهنوتية أن الفن لم يعد موضوعًا للمتعة الجمالية، وإنما أصبح "امتدادا للفرائض الإلهية، وقربانًا ونذورًا

---

[1] E. Troeltsch, op. cit., p. 215.

لله"[1]. ويمكن القول أن العصور الوسطى كانت، من وجهة النظر هذه، أقرب إلى المجتمع البدائي منها إلى العصر الكلاسيكي القديم. ولكن ليس معنى ذلك أن لغة الفن الرومانسكي كانت أقرب على أى نحو إلى أذهان الجماهير العريضة من الناس من لغة العصر الكلاسيكي أو العصور الوسطى المتقدمة. فإذا كان فن العصر الكارولينجي غريبًا عن عامة الناس لأنه كان معتمدًا على ذوق مجتمع البلاط المثقف، فإن الفن الرومانسكي أصبح وقفًا على الصفوة المختارة من رجال الدين التى لم تكن تشمل رجال الكنيسة كلهم، على الرغم من أن قاعدتها كانت أعرض من مجتمع البلاط فى عصر شرلمان. وعلى ذلك، فإذا كان الفن فى العصر الوسيط أداة للدعاية الكنسية، فلا يمكن أن يكون هدفه إلا أن يجعل الناس فى حالة ذهنية متدينة تتسم فى عمومها بالغموض والافتقار إلى التحدد. ولا جدال فى أن الرمزية المستخدمة فى الأعمال الفنية التى تصور الموضوعات الدينية، والتعبير المتعمق فيها، كانا فى كثير من الأحيان بعيدين عن أفهام المؤمنين المسيحيين البسطاء وعن أذواقهم. وإذن فازدياد تحدد قوالب الأسلوب الرومانسكي وقلة تمايزها بالقياس إلى الفن المسيحى الأسبق، لم يجعلها بأية حال أقرب إلى الذوق الشعبى البسيط.

وقد وصل الفن الرومانسكي، فى حركة التعاقب الإيقاعى للأساليب الفنية، إلى نزعة شكلية تجريدية جامدة — بعد النزعة الهندسية للعصور الكلاسيكية المتقدمة، ونزعة مطابقة الطبيعة فى العصور الكلاسيكية المتأخرة، والتجريد الذى اتسمت به المسيحية المتقدمة، والنزعة التلفيقية فى العصر الكارولينجى. ذلك لأن الثقافة الإقطاعية، التى هى فى أساسها مضادة للفردية، تفضل ما هو عام متجانس فى الفن كما فى غيره من الميادين، وتسعى إلى تصوير للعالم يكون كل شىء فيه نمطيًا، سواء فى ذلك وجوه الناس وملابسهم، والأيدى الكبيرة المعبرة والأشجار الصغيرة التى تتخذ شكل أفرع النخيل، والجبال المتصلبة الحادة كالمعدن الصلب. ولقد كان أوضح تعبير عن هذه النزعة الشكلية النمطية، وعن الطابع الأثرى الضخم للفن الرومانسكي، هو الاهتمام بالأشكال التكعيبية وتعديلها بحيث تصلح للاستعمال

---

[1] G. Dehio, op. cit., p. 73 .

فـى العمـارة. فأعمـال النحـت فـى الكـنائس الرومانسـكية لا تعدو أن تكون دعامات وأعمـدة، أى أجزاء من التصميم المعمارى. وتقوم الحيوانات والأشجار، بل والهيئات البشـرية بدورهـا، بوظيفة زخرفية في التصميم العام للكنيسـة: فهى تنثنى وتلتوى أو تمـتد أو تـنكمش، تـبعًا للحـيز الذى يراد شغله بها. كما أن الدور الثانوى للتفاصيل يؤكـد بقـوة تـنطمس معهـا الحـدود الفاصـلة بـين الفـن الحـر والفن التطبيقى، وبين النحت والزخرف المجرد[1]. وفى هذه الحالة بدورها يشعر المرء بإغراء شـديد على أن يفسـر هذه الظاهرة بأنها مناظرة للشكل التسـلطى للحكم. فأبسـط تفسير هو ذلك الذى يـربط بـين العلاقـة الوظيفـية لمخـتلف العناصـر فى العمارة الرومانسكية، وخضوعها لوحـدة التصـميم الكامل، وبين النزعة التسلطية السائدة فى ذلك العصر، ويعزوها إلى مـبدأ الجمـع أو المـزج amalgamation الـذى يسـود الأنماط الاجتماعية وتعبر عنه تراكيـب اجتماعـية كالكنيسـة الشـاملة ونظـام الأديـرة والـنظام الإقطاعى و"الاقتصاد المنزلى المقفل". غير أن تفسيرًا كهذا يكون مضللاً إلى حد ما. ذلك لأن العمل المنحوت فـى الكنيسـة الرومانسـكية "يعـتمد" عـلى التصـميم المعمـارى بمعـنى مخـتلف كـل الاخـتلاف عـن ذلـك الـذى يكـون بـه الفلاحـون والـتابعون معـتمدين عـلى سادتهم الإقطاعيين.

ولا جـدال فـى أن الشـكلية الدقـيقة والـتجريد مـن الواقـع همـا أهم صفات الأسـلوب الرومانسـكى، ولكـنهما ليسـا صفاته الوحيدة. فكما كان هناك اتجاه صوفى إلى جانـب الاتجـاه المدرسـى فـى فلسـفة ذلك العصر، وكما كانت هناك، إلى جانب القطعـية والجمـود العقـيدى، روح ديـنـية مشـبوبة عنـيفة تعبر عن نفسها فى حركة إصـلاح الأديرة، فكذلك ظهرت فى الفن اتجاهات انفعالية تعبيرية إلى جانب النزعة الشـكلية، والـتجريدية النمطـية السـائدة. ومع ذلك فإن هذه النظرة الأكثر تحررًا إلى الفـن لا تظهـر بوضـوح إلا فـى النصـف الثانى من العصر الرومانسكى، أى أنها تتفق زمنـيًا مـع إحـياء الـتجارة والحياة الحضرية فى القرن الحادى عشر[2]. ومهما كانت

---

[1] Ibid., p. 144 .

[2] A. Fliche : "La Civilization occidentale aux Xe at Xie siècles". In "Hist. Du Moyen – Age", edit., by G. Glotz, II, 1930, pp. 597 – 609.

ضآلة نطاق هذه البدايات في ذاتها، فإنها تمثل أولى علامات تغير مهد الطريق للنزعة الفردية والتحررية في العصر الحديث. ولو حكمنا على الأمور بظواهرها لما بدا هناك تغير كبير، إذ أن الاتجاه الأساسي للفن الرومانسكي يظل كهنوتيًا مضادًا لنزعة مطابقة الطبيعة. ومع ذلك فلو شئنا أن نبحث عن أولى الخطوات المؤدية إلى التخلص من القيود التي كبلت الحياة في العصر الوسيط، لكان علينا أن نجدها هنا، في هذا القرن الحادى عشر الذى كان خصبًا إلى حد يدعو إلى الدهشة، بما فيه من مدن جديدة وأسواق، ومن طوائف ومدارس جديدة، والذى حدثت فيه أول حملة صليبية، وأسست فيه أولى الدول النورمانية، وظهرت فيه أول أعمال النحت المسيحية الأثرية، وأول البوادر الممهدة للعمارة القوطية. ولا يمكن أن يكون من محض الصدف أن تظهر كل هذه الحياة والحركة الجديدة في نفس الوقت الذى بدأ فيه الاقتصاد التجارى يحل محل الاقتصاد المكتفي بذاته، الذى ساد العصور المتقدمة، بعد قرون من الركود المتصل.

ولقد حدث التغير في الفن ببطء شديد. فصحيح أن نحت التماثيل البشرية يمثل في ذاته فنًا جديدًا، كان منسيًا منذ نهاية العصر الكلاسيكي، غير أن عناصر التعبير الشكلية لهذا الفن ظلت مرتبطة أساسًا بتقاليد مدرسة التصوير السابقة في العصر الرومانسكي. أما أسلوب الكنائس النورماندية في القرن الحادى عشر، الذى استبق الأسلوب القوطي، فمن الصواب أن نظل ننظر إليه على أنه شكل من أشكال الأسلوب الرومانسكي. ومع ذلك فإن التفكك الرأسي للجدران، في العمارة، والاتجاه التعبيرى في الأشكال التعبيرية، هي دلائل لا تخطيء على وجود اتجاه إلى نظرة أكثر دينامية إلى الفن. فهنا نجد مبالغات في طريقة الوصول للأجزاء المعبرة في الوجه والجسم، ولاسيما العينين واليدين، والمبالغة في الحركة، والانحناءات الزائدة عن الحد، والأذرع المرفوعة إلى أعلى، والأرجل المتشابكة بطريقة راقصة. غير أن هذه المبالغات ليست مجرد أمثلة لتلك الظاهرة التي أكد البعض أنها تتمثل في كل فن بدائي، والتي تنحصر فقط في "زيادة حجم وقوة أجزاء الجسم التي تعبر حركتها

عـن الرغـبة والانفعـال"[1]، وإنمـا يـتعلق الأمـر هـنا باتجـاه واضح المعالم إلى النزعة التعـبيرية[2]. ولقـد كانـت الحماسـة الـتى أصـبح الفن يتجه بها إلى هذه الطريقة فى تصـوير موضـوعاته مسـتلهمة مـن الـتحمس والنشـاط الـروحي الـذى أثارتـه الحـركة "الكلونـية Cluniac". وهكـذا فـإن القـوة الديناميـة لأسلوب الباروك الذى يتسم به العصـر الرومانسـكى المـتأخر، تـربطها بمديـنة "كلونى" وبحركة إصلاح الأديرة نفس العلاقـة الـتى تـربط أسـلوب القـرن السـابع عشر الوقور المتحمس بالجزويت وبحركة الإصـلاح المضـاد. ذلك لأننا نجد تعبيرا عن نفس النزعة الزاهدة، ونفس جو الانفعال الـذى يـثيره الاعـتقاد بـاقتراب يـوم الحسـاب، فـى النحـت كما فى التصوير، وفى تماثـــيل أوتـــان Autun وفـــيزلى Vézelay، ومواســـاك Moissac وســـوياك Souillac(*) كمـا فـى صـور المبشـرين المرسـومة فـى أناجيل أميان Amiens وأوتو الثالـث. فـالقوام الهـزيل الهـش للأنبـياء والحوارييـن، الذيـن تلتهمهم نار إيمانهم، والذيـن يحـيطون بالمسـيح فوق أقواس بوابات الكنائس، وأولئك الذين نالوا الخلاص والـبركة، وملائكـة وقديسـى يوم الحساب والصعود — كل هؤلاء زاهدون روحانيون، تخيلهم الرهبان الأتقياء الذين أبدعوا هذا الفن أنموذجًا للكمال.

بـل إن الفـن الرومانسـكى، حـتى فـى الحـالات الـتى كـان يصـور فـيها موضـوعات بطـريقة السـرد وعـرض المـناظر، كـان فـى كـثير مـن الأحيان ينتج هذه الموضـوعات بـرؤية حالـة خيالـية جامحـة، وإن كان العنصر الخيالى فى الموضوعات الزخرفـية، كمـا هـى الحـال فـى نوافـذ ديـر "سـوياك" البندكتينى، يعرض بطريقة غامضـة أشـبه بالهذيـان. فهـنا نجد الناس والحيوانات والمخلوقات الخيالية الغريبة والغـيلان، وقـد توحـدت كـلها فـى تـيار واحـد مـن الحـياة العارمـة، وكونت تدفقًا مخـتلطًا لأجسـام مـتداخلة، يذكـرنا مـن بعض الأوجه بمتاهة الخطوط فى المنمنمات الأيرلـندية، ويـدل عـلى أن تـراث هـذا الفن القديم كان لا يزال حيًا، ولكنه يكشف

---

[1] Anton Springer : Die Psalterillustrationen im fruehen Mittelalter. Abhandlungen der kgl. Saechs. Ges. D. Wiss., VIII , 1883, p. 195.

[2] H. Beenken : Romanische Skulptur in Deutschland , 1924, p. 17.

(*) أسماء أديرة فرنسية فى العصر الرومانسكى. (المترجم)

أيضًا عن التغيرات التى طرأت منذ عصره الذهبى، وكيف أن دينامية القرن الحادى عشر قد أحالت النزعة الهندسية السائدة فى العصور الوسطى المتقدمة إلى تيار سيال. وهنا يتحقق لأول مرة ما نفهمه من الفن المسيحى والوسيط تحققًا كاملاً، ويتكشف المعنى المتعالى للصور وأعمال النحت تكشفًا تامًا. فلم يعد من الممكن تفسير ظواهر كالطول المفرط للقامات أو حركاتها المتشنجة على أسس عقلية، على عكس الحال فى الأبعاد غير الطبيعية للفن المسيحى المتقدم، الذى كان يستخلص، بنوع من المنطق، من تسلسل مراتب الشخصيات المصورة. ففى العصر المسيحى القديم كانت صورة الطبيعة تشوه عن طريق ظهور عالم متعال، غير أن القوانين الطبيعية ظلت فى أساسها سارية، أما فى العصر الذى نتحدث عنه فإن هذه القوانين تلغى تمامًا، كما أن سيطرة المفاهيم الكلاسيكية عن الجمال تضيع معها بدورها. وعلى حين أن الانحرافات عن الواقع الطبيعى كانت لا تزال، فى الفن المسيحى المتقدم، تتحرك فى إطار ما هو ممكن بيولوجيا وما هو صحيح شكليًا، فإن الانحرافات فى العصر الرومانسكى أصبحت مما لا يمكن التوفيق بينه وبين المعايير الكلاسيكية فى الحق والجمال، وانتهى الأمر إلى "القضاء على كل القيم الكامنة والمميزة للأشكال المنحوتة بوصفها نحتًا"[1]. فقد أصبحت الإشارة إلى المتعالى والإحالة إليه سائدة إلى حد أن الأشكال الفردية لم تعد لها أية قيمة كامنة خاصة بها، وإنما أصبحت الآن رموزًا وعلامات مجردة. ولم تعد هذه الأشكال تعبر عن العالم العلوى بعبارات سلبية فحسب – أى أنها لا تقتصر على التلميح إلى حقيقة العالم الخارق للطبيعة عن طريق ترك ثغرات فى تسلسل العالم الطبيعى وإنكار الطابع المستقل للنظام الطبيعى البحت، بل إنها أصبحت تصور اللامعقول والأعلى من هذا العالم بطريقة إيجابية مباشرة تمامًا. ولو قارن المرء بين الأشكال التى أنتجها هذا الفن، وهى أشكال بلا جسم، يشيع فيها التوتر المشبوب، وبين الأشكال القوية الجميلة التى أنتجها الفن الكلاسيكى، على النحو الذى قورن به بين النحت البارز للقديس بطرس فى دير

[1] G.V. Luecken : "Burgundische Skulpturen des 11 u. 12 Jahrh., Jahrb. Der Kunstwiss., 1923, p. 108.

"مواساك" وبين تمثال "دوريفوروس Doryphoros"[1]، لظهرت له بوضوح الطبيعة الحقيقية للنظرة إلى الفن في العصر الوسيط. فالفن الرومانسكي، إذا ما قورن بفن العصر الكلاسيكي القديم، الذى كان يقتصر على ما هو جميل ماديًا، ويتجنب كل إشارة إلى الصفات النفسية والعقلية، يبدو فنًا لا يهتم إلا بالتعبير عما هو روحي، ولا تتمشى قوانينه مع منطق التجربة الحسية، وإنما تتمشى مع منطق الرؤيا الداخلية. وفي صفة الرؤيا هذه يكمن الطابع الخاص للفن الرومانسكى المتأخر، كما نجد فيها تفسيرًا لتلك الأطوال الشبحية، والوقفات غير الطبيعية، والحركات التى هى أشبه بحركات الدمى، التى كانت تتصف بها الأشكال المصورة فى ذلك الفن.

وقد ازداد بإطراد شغف الفن الرومانسكى بالرسم التصويرى، وأصبح له فى النهاية من الأهمية ما للرسم الزخرفي. والواقع أن عدم الاستقرار الذهنى الذى كان يتصف به الفن الرومانسكى المتأخر يتخذ مظاهر متباينة، من أهمها الاتساع الدائم فى النطاق الذى امتد إليه التمثيل التصويرى، مما أدى إلى استغلال مجال الكتاب المقدس كله فى أغراض فنية. وكانت الموضوعات الجديدة، ولاسيما يوم القيامة وعذاب المسيح، ممثلة بصدق لذلك العصر، شأنها شأن الأسلوب الذى عرضت به. فالموضوع الرئيسى للنحت الرومانسكى المتأخر كان يوم القيامة، وهو موضوع مألوف وشائع فى أعمال النحت الموجودة على أقواس بوابات الكنائس، وعلى حين أن هذا الموضوع كان نتيجة لذهان الألف عام[*]، فإنه كان فى الوقت ذاته أقوى تعبير عن سلطة الكنيسة. ففيه تحاسب البشرية كلها، وتدان أو تبرأ حسب دفاع الكنيسة عنها أو إدانتها لها. ولم يكن فى استطاعة الفن أن يستخدم، من أجل إرهاب عقول الناس، وسيلة أكثر فعالية من صورة العذاب الأبدى أو السعادة المقيمة هذه. أما شعبية الموضوع الرئيسى الآخر للفن الرومانسكى، وهو عذاب المسيح، فترجع إلى اتجاه انفعالى جديد، على الرغم من أن معالجته ظلت فى معظم الأحيان محصورة

---

[1] G. Kaschnitz – Weinberg : "Spaetromische Portraets", Die Antike, II, 1926, p. 37.

[*] المقصود من التعبير "ذهان الألف عام millenarian" هو الاعتقاد الذى شاع بقوة، قرب سنة ١٠٠٠ ميلادية، بأن نهاية العالم ستكون عند انقضاء الألف الأولى بعد ميلاد المسيح، وهو الاعتقاد الذى ولد حالة نفسية تجلت بوضوح فى الأعمال الفنية لذلك العصر. (المترجم)

في حدود الأسلوب الشعائري، غير الانفعالي، القديم. وهو على أية حال يتخذ موقعًا وسطًا بين نفور الفترة السابقة من تصوير المسيح في عذابه وصلبه، وبين التفنن المرضي الذي صورت به الفترة اللاحقة جراح المخلص. فبالنسبة إلى المسيحيين الأوائل، الذين تشبعوا بروح العصر الكلاسيكي القديم، كانت فكرة المخلص الذي يموت على صليب شخص مجرم تنطوي دائمًا على شيء محير لا يقبله العقل بسهولة. أما العصر الكارولينجي فقد قبل الصورة الشرقية للصلب، ولكنه ظل يقاوم فكرة تصوير المسيح معذبًا مستذلاً. ففي نظر الطبقة الحاكمة كان السمو الإلهي متعارضًا مع العذاب البدني. وحتى في تصوير العصر الرومانسكي لعذاب المسيح، كان المسيح المصلوب لا يتدلى عادة من الصليب، وإنما يقف عليه، ويمثل عادة بعينين مفتوحتين، وفي كثير من الأحيان يصور مرتديًا ملابس ومزدانًا بتاج[1]. وكان على المجتمع الأرستقراطي في ذلك العصر أن يتغلب أولاً على نفوره من تصوير الجسم العاري، وهو نفور أثرت فيه عوامل اجتماعية فضلاً عن العوامل الدينية، قبل أن يستطيع اعتياد رؤية المسيح عاريًا. ومع ذلك فقد ظل الفن في العصر الوسيط يتجنب عرض الأجسام العارية حيث لا يكون ذلك العرض ضروريًا للموضوع ضرورة مطلقة[2]. وإلى جانب صورة المسيح البطل، المترفع، الذي يظل يبدو منتصرًا على الأمور الأرضية الفانية حتى وهو معلق من الصليب، نجد بطبيعة الحال صورة للعذراء لا تعرضها علينا بكل ما فيها من حب وألم، كما اعتدنا أن نراها منذ العصر القوطي، وإنما تعرضها كملكة سماوية ترفعت عن جميع شواغل البشر.

وتظهر البهجة التي تشيع في الفن الرومانسكي المتأخر عندما يصور موضوعًا ملحميًا، بأجلى صورة، في الرسوم التي نجدها في نسجيات "بايو Bayeux" المرسمة، وهو عمل كان يعبر عن نظرة مخالفة لنظرة الفن الكنسي، وإن كان قد صمم من أجل الكنيسة. فهذه الرسوم تروي لنا قصة الغزو النورمندي لإنجلترا بأسلوب واضح الطلاقة، وتحكي لنا القصة على مراحل متنوعة. وبشغف

---

(1) D. Dehio, op. cit., pp. 183 – 4 .

(2) Julius Baum : Die Mal. u. Plast. Des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien, 1930, p. 76 .

ملحوظ بالتفاصيل الواقعية. وهنا نجد أثرًا واضحًا لطريقة متدرجة في التعبير استبقت التكوينات الدورية Cyclic compositions في الفن القوطي، وكانت مضادة بشدة لمبادئ الوحدة التي تحكمت في النظرة الرومانسكية بوجه عام. ومن الواضح أن هذا لم يكن عملاً ينتمي إلى فن الأديرة،وإنما كان نتاجًا "لورشة" مستقلة عن الكنيسة إلى حد ما. ولا جدال في أن الرواية التي تعزو التطريز إلى الملكة "ماتيلدا" مبنية على أسطورة، إذ أن من الواضح أن العمل كان من نتاج فنانين مدربين متمرسين في مهنتهم، ولكن الأسطورة، على أية حال، تشير إلى الأصل الدنيوي لهذا العمل. والواقع أننا لا نجد في الفن الرومانسكي كله أثرًا باقيًا يقدم إلينا فكرة شاملة تماثل الفكرة التي يقدمها إلينا هذا العمل عن الوسائل التي لابد أنها كانت في متناول يد الفن الدنيوي في هذا العصر. وإن تأملنا لهذا العمل ليجعلنا نأسف بحق لفقدان الأعمال المماثلة التي لم يبذل في سبيل حفظها ما بذل في الفن الكنسي من العناية. فلسنا نعلم مدى اتساع نطاق إنتاج الفن الدنيوي، صحيح أنه لا يمكن أن يكون قريبًا من إنتاج الفن الكنسي، غير أنه كان، على الأقل في العصر الرومانسكي المتأخر الذي تنتمي إليه نسجيات "بايو" المرسمة، أهم بلا شك مما يوحي لنا به العدد القليل من الأمثلة الباقية.

وأوضح دليل على صعوبة البحث في الفن الدنيوي لهذه الفترة، على أساس ما تبقى لنا منه، هو الصورة الشخصية، التي تسير بتردد في طريق وسط بين الفن الديني والفن الدنيوي. فلم تكن الصورة الفردية، التي تؤكد الخصائص الشخصية للأنموذج، قد فهمت بعد. وهكذا لم تكن الصورة الشخصية في الفن الرومانسكي إلا شكلاً آخر للتصوير التذكاري الرسمي، الذي نصادفه في الصور الإهدائية للمخطوطات أو في آثار المقابر بالكنائس. غير أن الصورة الإهدائية التي هي في كثير من الأحيان تصوير للكاتب والمصور مثلما هي تصوير للشخص الذي كتب المخطوط بناء على طلبه أو اقتراحه[1]، تمهد الطريق، على الرغم من طابعها الرسمي الوقور، للصورة الذاتية، التي هي نوع فني شخصي تمامًا، وإن كانت قد ظلت حتى ذلك

[1] J. Prochino : Das Schreiber – und Dedikationsbild in der deuteschen Buchmalerei, I, 1929, Passim.

العهد تعالج دون أى تأكيد للسمات الفردية للشخص المصور. بل أن الصراع بين الأسلوبين يظهر بمزيد من الحدة فى الصور المنحوتة على المقابر. ففى الفن المسيحى المتقدم لم يكن شخص المتوفى يظهر على الإطلاق، أو لم يكن يظهر إلا فى صورة مقيدة إلى أبعد حد، أما فى مقابر العصر الرومانسكى فإنه يصبح الموضوع الرئيسى للإنتاج بأكمله[1]. وهكذا فإن المجتمع الإقطاعى، الذى كان لا يزال يفكر من خلال المفاهيم الطبقية، ظل يقاوم الاهتمام بالخصائص الشخصية، ولكنه كان يؤكد بالفعل فكرة التصوير التذكارى الشخصى.

---

[1] G. Dehio, op. cit., p. 183 .

الفصل الثامن
الرومانتيكية
فى عصر فروسية البلاط

كان ظهور الأسلوب القوطى أهم تحول طرأ على تاريخ الفن الحديث بأسره. ففيه نجد أصل المبادئ الأسلوبية التى لا تزال سارية حتى يومنا هذا — كالإخلاص للطبيعة وعمق الشعور والحساسية والدنيوية. ولو قسنا فن العصور الوسطى المتقدمة بمعايير الشعور والتعبير هذه لما وجدناه متحجرًا ساذجًا فحسب — إذ أن الفن القوطى يبدو كذلك بالقياس إلى فن عصر النهضة — بل لبدا لنا أيضًا فجا مستقبحًا. فمنذ العصر القوطى وحده تعود إلينا مرة أخرى تلك الأعمال التى تتخذ فيها الأشكال والهيئات أبعادا سوية، وحركة طبيعية، وجمالاً بالمعنى الصحيح. وإذا كنا لا نستطيع حتى فى حالة هذه الأعمال، أن ننسى لحظة واحدة أنها تنتمى إلى عصر غابر، فإننا فى حالة البعض منها على الأقل نبدأ فى الشعور بلذة مباشرة لا ترجع إلى الثقافة أو إلى الشعور الدينى وحده. فماذا كانت، إذن، أسباب هذا التغير الحاسم فى الأسلوب؟ وكيف ظهر هذا الفهم الجديد للفن، الذى كان قريبًا كل القرب من فهمنا؟ وبأى التغيرات المادية والاقتصادية والاجتماعية يرتبط الأسلوب الجديد؟ من الواجب ألا نتوقع أن تكشف لنا الإجابة على هذه الأسئلة عن أى انقلاب مفاجئ، إذ أنه، على الرغم من ضخامة الفوارق التى تميز العصر القوطى ككل من العصور الوسطى المتقدمة، فإن هذا العصر يبدو فى البداية مجرد استمرار وتكملة لتلك الفترة الانتقالية فى القرن الحادى عشر، التى بدأ فيها تداعى النظام الاقتصادى والاجتماعى للإقطاع، والتوازن السكونى للفن والثقافة الرومانسكية. وعلى أية حال فإن هذا العصر قد شهد بداية الاقتصاد النقدى والتجارى، وأول مظاهر بعث البورجوازية والمهارة الحرفية الحضرية.

ولو تأملنا هذا التغير، لبدا لنا كأن الثورة الاقتصادية التى أدت فى العالم القديم إلى ظهور ثقافة المدن التجارية اليونانية سوف تتكرر هاهنا من جديد. والواقع أن الوجه الجديد لأوروبا الغربية أقرب شبهًا إلى اقتصاد المدن القديمة منه إلى عالم العصر الوسيط المتقدم. فهنا نجد مرة أخرى أن مركز الثقل فى الحياة الاجتماعية ينتقل من الريف إلى المدينة، وتصبح المدينة مرة أخرى مصدر كل حافز ونقطة تلاقى جميع وسائل الاتصال. وعلى حين أن الأديرة كانت فيما مضى هى النقاط الثابتة التى ينبغى أن تبنى عليها خطط أية رحلة، فقد أصبحت المدن الآن مرة أخرى هى المراكز التى يلتقى فيها الناس ويتصلون بعالم أوسع. والفارق الرئيسى بين مدن العصور الوسطى ودول المدن فى العصر اليونانى هو أن الأخيرة كانت مراكز للإدارة أساسًا، على حين أن الأولى كانت مراكز للتبادل التجارى وحده تقريبًا. ومن هنا فإن انحلال الأشكال السكونية القديمة للحياة كان أسرع وأعمق مما كان فى مجتمعات المدن فى العالم القديم.

وليس من السهل الإجابة عن السؤال عن السبب المباشر لهذا النمو فى المدن، أعنى السؤال عن أى العاملين سبق الآخر : التوسع فى الصناعات التحويلية وفى نشاط التجار، أم زيادة كمية النقد التى أدت إلى الانتقال نحو المدن. فمن الجائز أن السوق قد توسعت لأن الطاقة الشرائية للسكان زادت، وإن ارتفاع إيجارات الأرض فى ذلك الوقت يعلل زيادة عدد أصحاب الحرف اليدوية. كما أن من الجائز بنفس المقدار أن زيادة الإيجارات كانت نتيجة لمدن السوق الجديدة واحتياجاتها[1]. ولكن، أيًا كان المسار الفعلى للتطور، فإن التغير الحاسم من وجهة النظر الثقافية هو ظهور طائفتين مهنيتين جديدتين : هما الصناع artisans والتجار[2]. صحيح أنه كان هناك صناع وتجار من قبل، كما أن المزارع والقرى وضياع الأديرة وقصور الأساقفة – أى بالاختصار، مختلف الوحدات المنزلية – كانت تحتفظ بحرفييها الخصوصيين، بل أن بعض أهالى الريف كانوا يصنعون أدوات للسوق الحرة، وذلك منذ وقت مبكر جدًا. ومع ذلك فإن هذه الحرف الريفية

---

[1] Max Weber : Wirtschaftsgesh., 1923, p. 124 .

[2] K. Buecher, op. cit., p. 397 .

الضيقة النطاق لم تكن تصل إلى حد الإنتاج المنتظم، وإنما لم تكن تمارس عادة إلا فى الأوقات التى تكون فيها الأرض غير كافية لإعالة الأسرة[1]. ففى هذه المرحلة لم يكن تبادل السلع يتم إلا فى مناسبات متفرقة، وكان الناس يشترون ويبيعون كلما دعت الحاجة إلى ذلك، ولم يكن هناك تجار، أو لم يكن يوجد إلا قليل من التجار هنا وهناك للتجارة البعيدة المدى، ولم تكن توجد على أية حال جماعة محددة المعالم يمكن أن توصف بأنها طبقة تجار. فكان المنتجون أنفسهم يقومون عادة ببيع منتجاتهم. ولكنا نجد، منذ بداية القرن الثانى عشر، إلى جانب منتجى المواد الأولية، حرفيين يعيشون فى المدن، لم يكونوا مستقلين فحسب، وإنما كانوا يمارسون عملهم هذا بانتظام، وبالمثل نجد تجارا متخصصين يكونون جماعة مهنية خاصة بهم.

إن تعبير "الاقتصاد الحضرى"، بالمعنى الذى استخدمه "بوخر Buecher" فى نظريته عن المراحل الاقتصادية، يدل على نوع من الإنتاج يختلف عن الأنواع السابقة عليه فى كونه إنتاجًا للعميل – أى لسلع لا تستهلك فى الوحدة الاقتصادية التى تنتج فيها. وهو يتميز عن المرحلة التالية، مرحلة "الاقتصاد القومى"، بأن السلع تنتقل فيه مباشرة من الوحدة المنتجة إلى الوحدة المستهلكة، بحيث لا يخصص الإنتاج عادة للتخزين أو للسوق الحرة، وإنما يخصص للطلب المباشر لعملاء محددين يعرفهم المنتج شخصيًا. وهنا نجد أنفسنا فى أول مرحلة من مراحل فصل الإنتاج عن الاستهلاك، ولكنا لا نزال بعيدين كل البعد عن الطريقة التامة التجريد فى الإنتاج الحديث، وهى الطريقة التى يتعين فيها على السلع أن تمر بسلسلة كاملة من الأيدى قبل أن تصل إلى المستهلك. هذا الفارق فى المبدأ بين "الاقتصاد الحضرى" فى العصر الوسيط و"الاقتصاد القومى" الحديث يظل قائمًا، حتى عندما ننتقل من "النمط المثالى" للاقتصاد الحضرى عند بوخر إلى الوقائع التاريخية الفعلية. ذلك لأنه، على الرغم من أن الإنتاج الخالص الذى لا يهدف إلا إلى تلبية طلب محدد، لم يوجد بذاته أبدًا، فإن العلاقة بين الصانع الحرفى والمستهلك كانت فى

---

[1] Ibid., pp. 139 ff.

العصـور الوسـطى أوثق بكثير مما هي اليوم. فلم يكن المنتج يواجه بعد سوقا مجهولة تمامًـا، وغير محددة على الإطلاق، كتلك التي أصبح يواجهها فيما بعد. وقد تجلت خصـائص طريقة الإنـتاج "الحضـرية" هـذه فـي مظاهر معينة للفن الوسـيط، هي من جهـة حصول الفـنان على مزيد من الاستقلال بالقياس إلى فنان العصر الرومانسكي، ولكـنها تتجلى من جهة أخرى في غياب تام لتلك الظاهرة الحديثة – ظاهرة الفنان الـذى لا يلقـى تقديرًا، والذى يعمل في فراغ تام من الاغتراب عن الجمهور والابتعاد عن عالم الواقع.

ولقـد كان التاجر هو الذى تحمل وحده تقريبًا مخاطرة رأس المال، التي هي السمة المميزة لكل إنتاج مخصص للتخزين، في مقابل الإنتاج المخصص للطلب، ومن هـنا كـان الـتاجر أكـثر اعتمادًا من الصانع الحرفي على تقلبات السوق التي لا يمكن التنـبؤ بهـا. والواقـع أن الـتاجر، فـي هـذه المرحلة المـتقدمة، هـو الـذى يمثل روح الاقتصـاد الـنقدى ويسـتبق نـوع المجـتمع الجديـد الـذى سـيظهر فـيما بعـد، أعنى المجـتمع القـائم على الربح وجمع المال. وبفضله ظهر نوع جديد من الثروة، هو رأس المـال التجارى المتحرك، إلى جانب الملكية الزراعية التي كانت حتى ذلك الحين هي الـنوع الوحـيد الـذى يعـتد بـه من أنواع الملكية . فقبل ذلك كان المخزون من المعادن النفيسـة يوضـع كلـه تقريـبًا عـلى صـورة أدوات مفـيدة، ولاسـيما الكـئوس والأطباق الذهبـية والفضـية. وكانـت الكمـية الصـغيرة من العملة الموجودة تكاد تكون كلها في حـوزة الكنيسـة،ولم تكـن تـتداول، إذ لم يكـن أحـد يفكر في الانتفاع منها على أى نحـو. ولقد كانت الأديرة التي استبقت إدارة الأعمال الرشيدة الحديثة تفرض بالفعل أمـوالاً لقـاء فائدة باهظة[1]، ولكنها لم تكن تفعل ذلك إلا عندما تدعو الظروف إليه، ولم يكـن رأس المـال التمويـلى financial capital إذا جاز استخدام هذا اللفظ على الإطـلاق عـند الحديـث عـن العصـور الوسـطى المـتقدمة، يستغل على الإطلاق. ولكن عـندما أتـت التجارة في هذا العصر، حركت رأس المال الميت المقيم هذا مرة أخرى. فـلم تقتصـر عـلى جعـل المـال وسيلة عامة للتبادل والدفع، أو أفضل صور الملكية في

(1) R. Genestal : Le Rôle des monastères comme ètablissements de credit, 1901 .

نظر الناس، وإنما جعلته "يعمل"، أى جعلته مرة أخرى منتجًا عن طريق استخدامه من أجل الحصول على المواد والأدوات ومن أجل تخزين كميات منها للمضاربة، وكذلك استخدامه أساسًا للائتمان والمعاملات المصرفية. كل ذلك أدى إلى ظهور أولى العلامات المميزة للنظرة الرأسمالية إلى الحياة[1]. فمرونة هذا النوع من الملكية وسهولة تبادله وتدبيره وتخزينه، حررت الأفراد على نحو متزايد من بيئتهم الأصلية، ومن الموطن الاجتماعي الذى ولدوا فيه. وازدادت سهولة ارتقائهم من طبقة اجتماعية إلى أخرى، كما أصبحوا يجدون لذة متزايدة فى التأثير على أقرانهم بطريقتهم الشخصية فى التفكير والشعور. فالنقود، التى أتاحت قياس القيم وتبادلها وتجريدها، صبغت الملكية بصبغة لا شخصية محايدة، وجعلت الانتماء إلى مختلف الجماعات الاجتماعية متوقفًا على عامل مجرد، لا شخصى، دائم التغير، هو امتلاك المقدار اللازم من رأس المال. وهكذا فإنها ألغت، من حيث المبدأ، الحدود الجامدة التى تفصل بين الطبقات الاجتماعية المقفلة. وبمجرد أن تتفاوت المكانة الاجتماعية تبعًا لكمية المال التى يمتلكها المرء، فإن الناس ينحدرون إلى مستوى المتنافسين الاقتصاديين فحسب. ولما كان اكتساب هذا النوع من الملكية راجعًا إلى مواهب فردية إلى حد بعيد، هى مواهب الذكاء والحس التجارى والصرامة والقدرة على تكوين نظرة شاملة، لا إلى المولد أو الطبقة أو الامتيازات، فإن الفرد أصبح يستطيع اكتساب مكانة يصنعها بنفسه، على حين تضاءلت قيمة الانتماء إلى جماعة اجتماعية معينة. ومجمل القول أن المزايا العقلية أصبحت مصدر المكانة، بدلاً من المزايا اللاعقلية للمولد والحسب.

ولقد كان الاقتصاد النقدى فى المدن يهدد النظام الاقتصادى الإقطاعى كله بالزوال. ذلك لأن الزراعة الإقطاعية كانت، كما رأينا، اقتصادا بلا مخرج، يقتصر على إنتاج ما يلزم لاستخدامه الخاص، مادامت منتجاته غير قابلة للبيع. ولكن، بمجرد أن ظهر الإنتاج الفائض، بعثت حياة جديدة فى هذا الاقتصاد التقليدى

---

[1] قارن، فيما يتعلق بالجزء التالى، كتاب:
Georg Simmel : Philosophie des Geldes, 1900, Passim, and E. Troeltsch : Sozeiallehren, p. 244 .

القاصر القانع. وأخذ المنتجون يبحثون عن طرق إنتاج أكثر فعالية وترشيدًا، وبذلت كل الجهود من أجل إنتاج أكثر مما يلزم للاستهلاك المحلى. ولما كان نصيب مالك الأرض من الإنتاج محددًا بدقة، إلى حد ما، بحكم التقاليد والعادات، فإن المكاسب الجديدة ذهبت أول الأمر إلى الفلاحين. غير أن حاجة المالك زادت، ليس فقط بسبب ارتفاع الأسعار الناتج حتمًا عن توسع التجارة، بل أيضًا بسبب إغراءات الكماليات العديدة الباهظة التى أخذت تبتكر بصورة متزايدة. وبالفعل حدث بعد القرن الحادى عشر ارتفاع هائل فى مستويات المعيشة، وطرأ تحسن هائل على أذواق الناس فى أمور كالملبس والمسكن والدروع. فلم يعودوا يكتفون بما هو بسيط نافع، وإنما أصبحوا يشترطون أن تكون كل قطعة من الأثاث أو الملبس شيئًا له قيمته. وقد أحست طبقة النبلاء من ملاك الأرض بالغبن فى ظل هذه الأوضاع، نتيجة لثبات دخلها، وكان المخرج الوحيد الذى تصوروه عندئذ هو استغلال الأجزاء غير المزروعة من ضياعهم. وهكذا سعوا إلى تأجير أية أرض فى متناول أيديهم، ومن بينها الأرض التى ربما كانت قد تركت دون زراعة نتيجة لهروب فلاحيها، وحولوا الخدمات السابقة التى كانت تدفع عينا إلى مدفوعات نقدية – وذلك لأنهم كانوا فى حاجة إلى المال قبل كل شىء، ولأنهم أدركوا بالتدريج أن عمل رقيق الأرض serfs فى أراضيهم لا يمكنه الصمود فى المنافسة أمام الأساليب الجديدة المستخدمة فى عهد بدا فيه ترشيد الإنتاج. وأخذ الإقطاعيون يزدادون بالتدريج اقتناعًا بأن العامل الحر يقوم بعمل يفوق بكثير ذلك الذى يقوم به رقيق الأرض، وأن الناس يفضلون عبئًا أثقل، ولكنه محدد بدقة، على عبء أخف، ولكنه غير محدد[1]. ولا ننس أنهم انتفعوا بقدر الإمكان من وضعهم الحرج هذا : إذ أن تحريرهم لرقيق الأرض يضمن لهم الحصول على مستأجرين يجلبون لهم عائدًا يفوق ما يجلبه هؤلاء الأرقاء، فضلاً عن أنهم كانوا يحصلون على مبلغ نقدى غير قليل لقاء تحرير كل واحد منهم. ومع ذلك فإنهم كانوا فى كثير من الأحيان يخفقون فى تدبير أمورهم، وكانوا يضطرون، من أجل مجاراة العصر، إلى أخذ قرض بعد الآخر، بل أنهم كانوا آخر الأمر يبيعون أجزاء من ضياعهم لسكان المدن الأغنياء المتلهفين.

[1] Alfred Rambaud : Hist. De la civ. Fraç., I, 1885, p. 259 .

وكـان الهـدف الأول الـذى يـأمل البورجوازى فى تحقيقه من الحصول على ملكـية الأرض هـذه هـو دعم مركزه الاجتماعى الذى كان لا يزال مزعزعًا إلى حد ما. فملكـية الأرض كانـت فـى نظـره جسـرًا يوصـل إلى المستويات العليا للمجتمع، إذ أن الـتاجر أو الصـانع الحرفى الذى ترك الأرض كان لا يزال فى ذلك العصر يمثل نوعًا مـن المشـكلة. فهـو يقـف فى موقع معين بين طبقة النبلاء وطبقة الفلاحين، وهو حر كالنبـيل ولكـنه شعبى الأصل كأحط الخدم. بل إنه كان، على الرغم من كل تحرره، يعـد بمعـنى ما منزلة أقل من منزلة الفلاح، إذ كان الناس ينظرون إليه على أنه على نحـو ما، شخص منبوذ لا جذور له[1]. لقد كان يعيش فى عصر ينظر فيه إلى العلاقة الشخصـية بـالأرض عـلى أنهـا المـبرر الوحـيد لوجود الإنسان، ومع ذلك كان يسكن أرضًـا لا تنـتمى إليه، ولا يفلحها، ويتعين عليه أن يكون على استعداد لمغادرتها فى أى وقـت. وكان له نصيب فى امتيازات لم يكن يتمتع بها من قبل إلا النبلاء، ولكن كان عليه أن يشتريها بالمال. وهو مستقل فى الأمور المادية، بل لقد كان فى كثير من الأحـيان أغـنى من النبلاء أنفسـهم، غير أنه لم يكن يعرف كيف يستخدم ثروته وفقًا لمقتضـيات طـريقة الحـياة الأرسـتقراطية – فهـو فى الواقع "محدث نعمة". ولما كان محـتقرًا ومحسـودًا مـن الـنبلاء والفلاحـين معًـا، فقـد احتاج إلى وقت طويل قبل أن يـنجح فـى الـتخلص مـن هذا الوضع السـئ. ومع ذلك فإن البورجوازية فى المدن لم تعـد فـى القـرن الثالـث عشـر طـبقة اجتماعـية منبوذة على الإطلاق، وإن لم تكن قد اكتسـبت بعـد احترامًـا كـاملاً. فمـنذ ذلـك الوقـت أصبحت تحتل، بوصفها "جبهة ثالـثة"، مركز الصدارة فى التاريخ الحديث، وأخذت تطبع الحضارة الغربية بطابعها المـميز. ولم تحـدث تغيرات هامة فى بناء المجتمع الغربى فيما بين دعم البورجوازية بوصـفها طبقة ونهايـة "الـنظام القديم"[2]، غير إن كل التغيرات التى حدثت بالفعل خلال هذه الفترة ترجع إلى البورجوازية.

---

(1) H. Pirenne : Medieval Cities, 1925, p. 229 .

(2) Cf. Charles Seignobos : Essai d'une hist. Comparée des Peuples d'Europe, 1938, p. 152 – H. Pirebbe : Med. Cities, p. 200.

ملحوظة للمترجم : المقصود "بالنظام القديم Ancien régime" نظام الملكية والأرستقراطية الذى قضت عليه الثورة الفرنسـية. (المترجم)

ولقد كانت النتيجة المباشرة لظهور اقتصاد حضري، تجاري، كما رأينا من قبل، هي الاتجاه إلى إزالة الفوارق الاجتماعية القديمة. غير أن المال سرعان ما خلق صراعات جديدة. فقد استخدم في البداية جسرا يوصل بين الجماعات التي يفرق بينها الأصل العائلي، ولكنه أصبح فيما بعد وسيلة للتمايز الاجتماعي، وأحدث انقسامات طبقية داخل البورجوازية التي كانت في الأصل متضامنة. وأخذت الصراعات الطبقية التي نشأت على هذا النحو تطغى على الفوارق في الأوضاع القديمة أو تتداخل معها أو تزيدها اشتعالاً. وأصبح كل من يقومون بنفس المهنة أو يحوزون نفس النوع من الملكية - أي كل الفرسان، ورجال الدين، والفلاحين، والتجار، والصناع، وكذلك كل التجار الأغنياء والفقراء، وملاك الورش الكبيرة والصغيرة، والصناع الكبار المستقلون والعمال التابعون لهم - أصبحوا ينظرون إلى بعضهم البعض على أنهم متساوون في المولد، ولكنهم متنافسون بحيث لا يمكن التوفيق بينهم. واتضح بالتدريج أن هذه الصراعات الطبقية أقوى الفوارق القديمة في المكانة الاجتماعية، وانتهى الأمر بالمجتمع بأسره إلى أن تحول إلى حالة من الفوران، فأصبحت الحدود الاجتماعية السابقة مائعة، أما الحدود الجديدة فكانت قاطعة بحق، ولكنها كانت دائمة التحول. وظهرت فئة جديدة شقت طريقها بين طبقة النبلاء والفلاحين غير الأحرار، استمدت أعضاءها من كلتا الطبقتين. وأصبحت الهوة بين الأحرار وغير الأحرار أضيق مما كانت من قبل، فقد تحول جزء من رقيق الأرض إلى مستأجرين، وفر جزء آخر إلى المدن، حيث أصبحوا عمالاً أجيرين أحرارًا. وأصبح في استطاعتهم، لأول مرة، أن يتصرفوا بحرية في عملهم ويوقعوا عقودا بالعمل[1]. وأدى إدخال نظام الدفع نقدا بدلاً من الطريقة السابقة في الدفع عينًا إلى ظهور حريات جديدة لم يكن يحلم بها أحد. فقد أصبح في استطاعة العامل أن ينفق أجره على النحو الذي يشاء، وهو كسب كان خليقًا بأن يزيد من تقديره لذاته. وفضلاً عن ذلك أصبح الحصول على وقت الفراغ أيسر بالنسبة إلى العامل من

(1) P. Boissonade, op. cit., op. 311 .

ذى قبل، كما أصبح فى إمكانه أن يقضى وقت فراغه كما يشاء[1]. وكانت لهذا كله آثار ثقافية هائلة، وإن كان التأثير المباشر للعنصر البورجوازى الجديد فى ثقافة العصر قد ظهر متدرجًا، ولم يظهر دفعة واحدة فى جميع الميادين. فقد ظل الشعر يخاطب الطبقات العليا أساسًا، إذا استثنينا أنماطا أدبية معينة، كالنوع المسمى fabliau[*] مثلاً. ولقد كان هناك كثير من الشعراء المنتمين إلى أصل بورجوازى فى بلاط القصور المختلفة، ولكنهم كانوا فى عمومهم ناطقين باسم الذوق الأرستقراطى ومدافعين عنه. ولم يكن للفرد البورجوازى قيمة يعتد بها، بوصفه عميلاً يشترى أعمال الفن البصرى ، غير أن إنتاج هذه الأعمال أصبح الآن كله تقريبًا فى أيدى فنانين وصناع بورجوازيين، على حين أن البورجوازيين، بوصفهم "جمهورًا"، أصبح لهم – من خلال الشركات الموجودة فى المدن – تأثير هام فى الفن، لاسيما فى شكل الكنائس والأبنية الأثرية فى المدن.

إن فن الكاتدرائيات القوطية، على عكس الفن الرومانسكى الذى كان فنا أرستقراطيًا مرتبطًا بالأديرة، كان فنًا حضريًا، بورجوازيًا، بمعنى أن أفرادا علمانيين أصبح لهم دور متزايد فى تشييد الكاتدرائيات الكبيرة، على حين أن تأثير رجال الدين فى الفن أخذ يتناقص بنفس المقدار[2]، وكان حضريًا وبورجوازيًا لأن تشييد هذه الكنائس لا يتصور من غير ثراء المدن، إذ أن تكاليفها تتجاوز بكثير ما فى متناول أى رجل دين منفرد من الوسائل. ولم يكن فن الكاتدرائيات هو وحده الذى ظهر فيه تأثير النظرة البورجوازية إلى الحياة، بل إن ثقافة عصر الفروسية كانت إلى حد ما تحتل موقعًا وسطا بين الاتجاه الإقطاعى القديم إلى تأكيد التفاوت فى المراتب، وبين النظرة البورجوازية هو اصطباغ الثقافة بالصبغة الدنيوية. فلم يعد الفن لغة خاصة لفئة محدودة من الواصلين، وإنما أصبح طريقة فى التعبير تكاد تكون مفهومة للجميع. ولم تعد المسيحية ذاتها عقيدة للقساوسة، وإنما تحولت بالتدريج،

---

(1) W. Cunningham : Essay on Western Civ. In its Exon. Aspects (Ancient Times) 1911, p. 74.

(*) أقصوصة منظومة قصيرة من النوع الذى كان يؤلفه الشعراء الجوالون فى العصور الوسطى، وهى موجهة أساسًا إلى الطبقات الدنيا، وكانت تتميز بخشونة أسلوبها وصراحته ولاسيما فى حديثها عن المرأة.

(2) Albert Hauch : Kirchengesch. Deutschlands, IV, 1913, pp. 569 – 70.

وبصورة أوضح، إلى عقيدة جماهيرية، وأخذ الاهتمام ينصب على تأكيد مضمونها الأخلاقي على حساب الشعائر والتعاليم الثابتة[1]، وأصبحت مصطبغة بالصبغة الإنسانية العاطفية. وإنا لنجد تعبيرا عن الشعور الديني الجديد المميز لذلك العصر، والذي كان أكثر تحررًا وتعمقًا في باطن النفس، في ذلك التسامح الجديد مع "الوثني النبيل" وهو من التأثيرات القليلة المؤكدة للحروب الصليبية.

فاصطباغ الثقافة بالصبغة الدنيوية يرجع أساسًا إلى وجود المدينة بوصفها مركزًا للتجارة. ذلك لأن هذه المراكز،التي كان الناس يتوافدون عليها من كل حدب وصوب، والتي كان التجار، من أقاليم نائية، ومن بلدان قصية في كثير من الأحيان، يتبادلون فيها السلع — والأفكار أيضًا بلا شك — لابد أنها كانت مسرحًا لتبادل روحي لم يكن للعصور الوسطى المتقدمة أي عهد به. وأدت التجارة الدولية أيضًا إلى ثورة في التبادل التجاري للأعمال الفنية[2]. فمن قبل كانت هذه الأعمال التي تتألف أساسًا من مخطوطات مصورة ومنتجات الصنعة اليدوية، لا تتداول إلا على صورة هدايا تقدم في المناسبات، أو تلبية لطلبات محددة تقدم إلى صناع معينين. صحيح أن الأعمال الفنية كانت تنتقل أحيانًا من بلد إلى آخر نتيجة لمجرد السرقة، كما حدث مثلاً عندما انتزع شرلمان أعمدة وقطعًا أخرى من مبان موجودة في رافينا Ravenna وحملها إلى أكس لاشابل. ولكن بعد نهاية القرن الثاني عشر قامت تجارة منتظمة إلى حد ما في الأعمال الفنية بين الشرق والغرب والشمال والجنوب — وإن كان الفن في حالة أوروبا الشمالية قد ظل مستوردًا في كل الأحيان تقريبًا. ففي جميع ميادين الحياة نلمس اتجاهًا عالميًا، دوليًا، شاملاً، في التعامل بدلاً من الاتجاه الإقليمي القديم. وكان جزء كبير من السكان في تنقل دائم، على عكس الاستقرار الذي كان مستتبا في العصور الوسطى المتقدمة، فالفرسان كانوا يشتركون في الحروب الصليبية، أو يحجون إلى الأماكن المقدسة، والتجار يسافرون من مدينة إلى أخرى، والفلاحون يتركون أرضهم، والفنانون والصناع يتنقلون من

---

[1] Giocchino Volpe : "Eretici e moti ereticali del XI sec. Nei loro motivi e riferimenti sociali," Il Rinnovamento, I, 1, 1907, p. 666.

[2] قارن، فيما يتعلق بالجزء التالي، كتاب :

J. Buehler , op. cit., p. 228 .

عمارة إلى أخرى، والمعلمون والعلماء من جامعة إلى أخرى — وظهر بين العلماء الجوالين اتجاه أشبه بالنزعة الرومانتيكية عند البوهيميين الرحل.

ومن الحقائق المعروفة أن الاتصال بين شعوب ذات تراث وتقاليد مختلفة يترتب عليه عادة إضعاف للمعتقدات ومظاهر التعصب التقليدية، وفضلاً عن ذلك فإن نوع التعليم الذى يحتاج إليه التاجر من شأنه أن يؤدى حتمًا إلى تحرره التدريجى من وصاية الكنيسة. صحيح أن معرفة القراءة والكتابة والحساب، وهى المعرفة التى لا غناء عنها من أجل ممارسة التجارة، كانت تلقن فى البداية على الأقل بواسطة القساوسة، ومع ذلك لم يكن لها ارتباط حقيقى بالموضوعات التقليدية فى التعليم الكنسى، كالنحو والبلاغة. وأغلب الظن أيضًا أن التجارة الخارجية كانت تقتضى إلمامًا ببعض اللغات، ولكن ليس باللغة اللاتينية. وترتب على ذلك أن اللهجة العامية فى كل مكان شقت طريقها إلى المدارس العلمانية، التى أصبحت توجد، منذ القرن الثانى عشر، فى كل مدينة كبيرة[1]. غير أن التعليم باللغات المحلية كان يعنى القضاء على احتكار رجال الدين للتعليم، وصبغ الثقافة بصبغة علمانية، وبالفعل نجد منذ القرن الثالث عشر أشخاصًا مثقفين من غير رجال الدين لا يعرفون اللاتينية[2].

إن التغير الذى طرأ على البناء الاجتماعى فى القرن الثانى عشر يرجع، آخر الأمر، إلى زيادة أهمية التجمعات المبنية على أساس المهن وحلولها محل التجمعات الأخرى. ولنلاحظ أن الفرسان كانوا فى الأصل جماعة مهنية، وإن كانوا قد تحولوا فيما بعد إلى جماعة وراثية. فهم لم يكونوا فى مبدأ الأمر إلا طبقة من الجنود المحترفين، مستمدة من عناصر شديدة التباين فى المجتمع. وكان الأمراء وأصحاب الألقاب الرفيعة، كالبارون والكونت، وكذلك ملاك الأرض الكبار، كانوا فيما سبق محاربين، ومنحوا ضياعهم على أنها قبل كل شىء مكافأة لقاء خدمات فعلية أدوها فى الحرب. غير أن الالتزامات التى كانت مرتبطة بهذه المنح فى الأصل

---

[1] H. Pirenne : Hist. Of Europe, p. 238 – Med. Cities, p. 240.

[2] J.W. Thompson : The Literacy of the Laity in the Middle ages, 1939, p. 133.

أخـذت تفقـد قوتها بالتدريج، وأصبح عدد اللوردات في طبقة النبلاء القديمة، الذين كـانوا متمرسـين فـي فـن الحـرب بحـق، أقـل مـن أن يفـي بمقتضـيات الحـروب والمـنازعات الـتي كانـت مسـتمرة بـلا انقطاع في ذلك الوقت – ولعله كان بمثل هذه القلـة عـلى الـدوام. وكـان عـلى كـل مـن يـريد أن يشن حربًا (ومن ذا الذى لم يكن يـريد؟!) أن يـزود نفسـه بقـوة أكبر عددًا وأشد إخلاصًا من القوات المجندة القديمة. وهـذه هـي علـة اتسـاع نطـاق نظـام الفروسـية، إذ كان الفرسـان يستمدون أسـاسًا من صـفوف مسـتخدمي الضياع الريفية (ministriales) . فقد كانت هيئة الحاشية عند أي مـالك كـبير تشـمل وكـلاء الدائرة، ونظار الزراعة، والموظفين الداخليين، ورؤسـاء الـورش المخـتلفة، وأفـراد الحـرس الخـاص والخفـر، وكـان من بين هؤلاء الأخيرين المـرافقون الشخصـيون والوصـفاء والخـدم. وقـد اسـتمد معظـم الحـراس من هذه الفئة الأخـيرة مـن المسـتخدمين، ومن هنا كان أصلهم وضيعًا. ولا شك في أنه كانت هناك فـئة حرة من الفرسان، لا يستمد أفرادها من الحاشـية، وإنما تتألف من سلالة الطبقة العسـكرية القديمـة، الـتي لم يـتلق أفـرادها أية منح زراعية، أو انحدروا إلى مستوى الجـند المـأجورين فحسـب. ومـع ذلـك فقـد كان أفراد الحاشية يؤلفون مالا يقل عن ثلاثـة أربـاع العـدد الكامل[1]، ولم يكن الأحرار الباقون يتميزون عنهم بوضوح، إذ لم يكـن هـناك، قـبل منح هؤلاء المستخدمين ألقاب النبلاء، أى وعى "فروسـي" جماعي بـين المحـاربين، سـواء أكـانوا من الأحرار أم من غير الأحرار . ففى تلك الأيام كان التمـييز القاطع الوحيد هو التمييز بين ملاك الأرض والفلاحين، والأغنياء و"الفقراء"، ولم يكـن معـيار النـبل هـو أيـة حقـوق قانونية ملموسة، وإنما كان في طريقة الحياة النبـيلة فحسـب[2]. وفى هذه الناحية الأخيرة لم يكن هناك فارق بين الجنود الأحرار وغـير الأحـرار، الذيـن يسـيرون وراء واحـد مـن كـبار النبلاء إلى ميدان القتال. فقبل تكوين طوائف الفرسان كانوا جميعًا يعدون خدمًا له فحسب.

---

(1) Hans Naumann : Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums, 1938.

وفيما يتعلق بالفارق بين وضع الألمان ووضع الفرنسيين في هذا الصدد، انظر كتاب :

Louis Reynaud : Les Origines de l'influence franc. En Allemagne, 1913, pp. 167 ff.

(2) Marc Bloch : "La Ministérialité en France et en Allemagne", Revue hist. De droit franc. et étranger, 1928, p. 80 .

ولقد كان الأمراء وغيرهم من كبار اللوردات يحتاجون إلى محاربين يركبون الخيل، وإلى تابعين مخلصين، وما دام الاقتصاد النقدى لم يكن قد ظهر بعد، فلم يكن من الممكن مكافأتهم إلا بمنحهم قطعًا من الأرض. وكان الأمراء وكبار الملاك معًا على استعداد للتنازل عن كل ما يمكنهم الاستغناء عنه من ضياعهم من أجل زيادة عدد تابعيهم. وقد بدأ منح هذه الأراضي لقاء الخدمات العسكرية في القرن الحادى عشر، وبحلول القرن الثانى عشر كان لهم التابعين من أفراد الحاشية قد أشبع تقريبًا. وكان امتلاك المستخدم في الحاشية لضيعة خاصة به، هو أول خطوة في الطريق نحو الانتماء إلى طبقة النبلاء. والواقع أن العملية المعروفة التى تكونت بها طبقات النبلاء تتكرر في نمط عام. فالمحاربون يتلقون ضياعًا زراعية لقاء ما أدوه وسيؤدونه من الخدمات وهم في البداية لا يستطيعون بالطبع أن يتصرفوا في هذه الأرض كما يشاءون[1]، ولكن هذه المنح تصبح فيما بعد وراثية، ويصبح ملاكها مستقلين عن سادتهم. وعندما تصبح المنح وراثية، تتحول فئة مهنية من أفراد الحاشية إلى طبقة وراثية من النبلاء. ولكن حتى بعد حصولهم على ألقاب النبلاء يظلون نبلاء من الطبقة الثانية – أى نبلاء صغار يتملكهم شعور عميق بالمذلة نحو النبلاء الكبار. وهم لا يعدون أنفسهم بأية حال أندادًا لسادتهم – على عكس الحال عند أفراد طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة، الذين كانوا جميعًا ممن يمكن أن يطالبوا بالعرش، وكانوا يشكلون تهديدًا دائمًا للأمراء. وأقصى ما كان يفعله الفرسان هو أن يغيروا الجانب الذى يبدون الولاء له، إذا ما بدا أن هناك مكافأة أعظم تنتظرهم. والواقع أن افتقارهم إلى الولاء في النظام الأخلاقى لطبقة الفرسان.

ولقد كان أكبر تجديد اجتماعي في ذلك العصر هو تفتح صفوف طبقة النبلاء على هذا النحو، وقبول عضو الحاشية العادى بضيعته الصغيرة في نفس فئة الفرسان التي يكونها سيده الغنى القوى. فخادم الأمس، الذى كان في مرتبة اجتماعية أدنى من مرتبة الفلاح الحر، أصبح الآن من النبلاء، وانتقل من زمرة من كانوا بلا حقوق، إلى ذلك الطرف الآخر الذى تتعلق به الآمال في العصور الوسطى،

[1] Viktor Ernst : Mittelfreie, 1920, p. 40 .

أعنى فئة الطبقات المميزة. ولو نظرنا إلى ظهور طبقة الفرسان من هذه الزاوية، لوجدنا فيها مجرد مثال آخر لزيادة المرونة والحركة الاجتماعية، ولنفس الرغبة فى الصعود، التى أدت بدورها إلى تحويل أرقاء الأرض إلى بورجوازيين، وغير الأحرار إلى عمال أحرار أو مستأجرين مستقلين.

فإذا كانت الأغلبية الساحقة من الفرسان قد استمدت من أفراد الحاشية والأتباع، كما هو واضح بالفعل، فإن للمرء أن يتوقع أن يصطبغ الطابع العام لحياة الفرسان وثقافتهم، من حيث هم طبقة، بنظرتهم الخاصة إلى الحياة[1]. ومع ذلك فقد ظهر منذ بداية القرن الثالث عشر اتجاه لدى الفرسان إلى أن يصبحوا جماعة مقفلة لا يعود من الممكن للآخرين أن ينفذوا إليها. فلم يعد فى وسع أحد أن يصبح من الفرسان إلا أبناء الفرسان. ولم يعد يكفى المرء لكى يصبح نبيلا أن يقبل منحة من الأرض أو أن يكون له مستوى مرتفع فى الحياة، وإنما أصبح من الضرورى توافر شروط صارمة، والإنعام بلقب الفروسية فى طقوس محددة[2]. وأصبح الانتماء إلى طبقة النبلاء مرة أخرى أمرًا تحول دونه موانع وعقبات، ومن المعقول أن نفترض أن الفرسان الذين منحوا اللقب حديثًا كانوا أحرص الجميع على انعزالية طبقتهم. وأيًا كان الأمر، فإن تحول الفرسان إلى طبقة وراثية مقفلة كان هو اللحظة الحاسمة فى تاريخ طبقة النبلاء فى العصر الوسيط، وكان بلا شك أكثر اللحظات حسما فى تاريخ نظام الفروسية. فمنذ ذلك الحين أصبح الفرسان الجدد جزءا لا يتجزأ من طبقة النبلاء، بل أصبحوا فى واقع الأمر يمثلون الأغلبية الساحقة فى هذه الطبقة. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل أن الفرسان هم الذين أصبحوا يحددون المثل الأعلى الفروسى للنبلاء، ويرسمون خطوط أيديولوجيتهم المبنية على أساس الوعى الطبقى. فمبادئ طريقة حياة النبلاء، وأخلاق النبلاء، قد أخذت تتخذ فى الحين الشكل الواضح الصارم الذى نعرفه من خلال شعر الملاحم والشعر الغنائى فى عصر الفروسية. وكثيرًا ما يحدث أن يكون الأفراد الجدد فى جماعة مميزة أكثر صرامة فى

[1] Paul Kluckhohn : "Ministerialitaet und Ritterdichtung", Zeitschr f. Deutsches Altertum, vol. 52, p. 1910, p. 137 .
[2] Marc Bloch : La Société féodale, II, 1940, p. 49.

موقفهم من المسائل المتعلقة بقواعد السلوك الطبقي من أولئك الذين ينتمون إلى هذه الطبقة بحكم مولدهم، إذ أن وعيهم بالأفكار التى تربط أفراد الجماعة الخاصة سويًا، والتى تميزها عن الجماعات الأخرى، أوضح من وعي أولئك الذين نشأوا في ظل هذه الأفكار. وهذه سمة معروفة من سمات التاريخ الاجتماعي، طالما تكررت: إذ أن الشخص "المحدث" يميل دائمًا إلى المبالغة في تعويض شعوره بالنقص، وإلى تأكيد الصفات الأخلاقية اللازمة للامتيازات التى يستمتع بها. وفي الحالة التى نحن بصددها أيضًا نجد أن الفرسان الذين ظهروا من بين صفوف أفراد الحاشية كانوا أشد صرامة وتعصبًا في أمور الشرف من أرستقراطيي المولد القدماء. ذلك لأن الأمر الذى كان يبدو للآخرين أمرًا مسلمًا به، وشيئًا لا يكاد يكون من الممكن أن يختلف عما هو عليه، يبدو مشكلة، وإنجازا يحتاج تحقيقه إلى جهد في نظر من اكتسب حديثًا لقلب النبيل. وأصبح الشعور بالانتماء إلى الطبقة الحاكمة، وهو الشعور الذى لم يكن لطبقة النبلاء القديمة وعي به، تجربة جديدة هائلة في نظرهم[1]. وفي تلك الأمور التى يسلك فيها القديم بالسليقة ولا يباهي بشيء في سلوكه هذا، يجد الفارس نفسه إزاء مهمة عسيرة بوجه خاص، ويجد أمامه فرصة للسلوك البطولي، ويشعر بالحاجة إلى تجاوز ذاته – بل إلى أن يفعل شيئًا غير مألوف وغير طبيعي. وفي المسائل التى لا يحرص فيها "السيد الكريم الأصل" على أن يتميز عن سائر الناس، نجد الفارس الجديد يطلب إلى أشباهه أن يحرصوا، بأى ثمن، على الظهور بمظهر مختلف عن سائر البشر العاديين. وهكذا كانت المثالية الرومانتيكية، والنزعة البطولية المتعمدة المبالغ فيها لدى الفرسان، مثالية وبطولية غير أصيلة، ترجع قبل كل شيء إلى الطموح والتعمد الذى حرصت به طبقة النبلاء الجديدة هذه على إظهار الأفكار المتعلقة بشرفها الخاص. ولم تكن حماستها إلا علامة ضعف وعدم ثقة بالنفس، وهي صفات لم تكن طبقة النبلاء القديمة تعاني منها طالما ظلت بمنأى عن تأثير الصحبة الجديدة، غير المستقرة، للفرسان. وأوضح مظهر لعدم الاستقرار هذا هو موقفها المذبذب من الأشكال التقليدية لحياة النبلاء. فهي من ناحية تتمسك بسطحيات

[1] **Alfred v. Martin : "Kultursoziologie des Mittelalters", Hand- Woerterbuch d. Soziologie, edit. By A. Vierkandt, 1931, p. 379 – J. Buchler, op. cit., p. 101 .**

أسلوب الحياة الأرستقراطي وتبالغ في رسمياته، ولكنها من جهة أخرى تعلي من قدر النبل الباطن للنفس فوق النبل الخارجي والشكلي المحض للميلاد وطريقة السلوك. أي أن وعيها بمركزها الثانوي جعلها تبالغ في قيمة الشكليات المحضة، ولكن أدركها أيضًا أن لديها قدرات لا تقل عن قدرات الأرستقراطية القديمة، وربما كانت أعظم منها، جعلها تنتقص في الوقت ذاته من قدر هذه الشكليات، وتقلل من قيمة النسب العريق في ذاته.

كذلك فإن إعلان نبل الخلق فوق نبل الأصل كان أيضًا مظهرًا من مظاهر اصطباغ طبقة المحاربين الإقطاعية القديمة بصبغة مسيحية كاملة — وهو حصيلة تطور طويل بدأ من أيام المحارب الفظ المحترف في عصر الهجرات، وانتهى إلى فرسان الله في العصور الوسطى المتأخرة. وقد شجعت الكنيسة تكوين طبقة الفرسان النبلاء الجديدة بكل ما في متناول أيديها من الوسائل، ودعمت مركزها الاجتماعي بنوع من التبريك، وكلفتها بحماية الضعفاء والمظلومين، واعترفت بها بوصفها جيش المسيح، وبذلك أضيفت عليها نوعًا من المكانة الروحية السامية. ولا شك في أن الهدف الحقيقي للكنيسة كان هو الحد من عملية الاصطباغ بالصبغة العلمانية، التي بدأت في المدن، والتي كان من الممكن — لو لم تتدخل الكنيسة على هذا النحو — أن تجد مزيدًا من التشجيع لدى الفرسان، الذين كانوا في عمومهم فقراء لا تراث لهم. والواقع أن الميول الدنيوية لدى الفرسان كانت من القوة بحيث أن موقفهم من تعاليم الكنيسة كان، على الرغم من الجزاء الذي كان يكافأ به المتمسكون بأهداب الإيمان، أقرب ما يكون إلى الموقف الوسط. وأن نفس التعارض بين الدوافع الدنيوية والأخروية والجسمية والروحية، ليظهر بوضوح في جميع التجديدات الثقافية التي ظهرت بين الفرسان — أي في أخلاقهم، ونظرتهم الجديدة إلى الحب، والشعر الذي كان يعبر عن هذه النظرة الجديدة.

ولقد كانت فكرة الجمال الخير kalokogathia تتغلغل في نظام الفضائل الفروسية بأسره، شأنه شأن أخلاق الأرستقراطية اليونانية. فمن المحال اكتساب أية فضيلة من فضائل الفروسية دون قوة وتدريب بدني — كما أن هذه الفضائل لا يمكن

أن تكون مرتكزة على إنكار فعلى وإماتة تلك المزايا البدنية التى أنكرتها الفضائل المسيحية الأصلية. وقد تتباين القيمة النسبية للصفات المادية والبدنية فى مختلف جوانب هذا النظام، الذى يشتمل على فضائل يمكننا أن نسميها بالفضائل الرواقية، والفروسية، والبطولية، والأرستقراطية (بمعنى ضيق لهذا اللفظ) غير أن العامل المادى لا يفقد فى أى وقت أهميته فقدانا تامًا. والواقع أن كل ما تشتمل عليه المجموعة الأولى من الفضائل إنما هو - كما لاحظ البعض فى صدد نسق الفضائل هذا بأسره[1]- المبادئ المعروفة للأخلاق القديمة فى قالب مسيحى، لا أكثر ولا أقل. فمن المعروف أن قوة الخلق، والتحمل والاعتدال، وضبط النفس، كانت صفات تمثل المفاهيم الرئيسية للأخلاق والأرسططالية، ومن بعدها الأخلاق الرواقية بصورة أشد صرامة: وكل ما فعله الفرسان هو أنهم اقتبسوا هذه الأخلاق، وذلك قبل كل شىء من خلال الأدب اللاتينى الوسيط. كذلك فإن الفضائل البطولية، ولاسيما الاستهانة بالخطر والألم والموت، والولاء المطلق، والسعى إلى الشهرة والشرف، كانت لها من قبل مكانة عالية فى العصور الإقطاعية، وكل ما فعلته أخلاق الفروسية هو أنها خففت من غلواء المثل البطولى الأعلى فى ذلك العصر، وأضفت عليه طابعًا انفعاليًا جديدًا، ولكنها احتفظت به من حيث المبدأ. وأصبحت النظرة الجديدة إلى الحياة تعبر عن نفسها بكل وضوح، وبأقرب الطرق إلى الطابع المباشر، فى الفضائل المميزة "للفرسان" و"السادة": فهى أولاً تظهر فى الشهامة نحو المهزومين، وفى حماية الضعفاء، واحترام، والمجاملة والنخوة. وتظهر ثانيًا فى الصفات التى لا تزال تميز السادة المهذبين فى العصر الحديث، أعنى الكرم، وعدم الاكتراث النسبى بفرص الكسب، وتوخى العدالة والنزاهة بأى ثمن. ولا شك أن أخلاق الفروسية لم تعدم تأثرًا بنظرة البورجوازى المتحرر إلى الحياة، غير أن دعوة الفرسان إلى هذه الفضائل النبيلة جعلتهم يقفون موقف المعارضة الشديدة للروح التجارية عند الطبقة البورجوازية. فقد شعر الفرسان بأن وجودهم المادى مهدد بالاقتصاد النقدى البورجوازى، ولم يشعروا إلا بالكراهية والازدراء نحو نزعة الترشيد فى الاقتصاد،

---

[1] Gustav Shrismann : "Die Grundiagen des ritterlichen Tugendsystems", Zeitschr. F. Deutsches Altertum, vol. 56, 1919, pp. 37 ff.

ونحو الحسابات والمضاربات، والادخار والمساومة، التي كان يتميز بها التجار. فطريقتهم في الحياة، التي يتغلغل فيها مبدأ "للنبل أحكامه والتزاماته" Noblesse Oblige ، وإسرافهم، وحبهم للظهور، وازدراؤهم لكل عمل يدوي وكل سعي منتظم إلى الربح — كل ذلك كان مضادا تمامًا للبورجوازية.

وما زالت أمامنا مهمة أصعب من التحليل التاريخي لأخلاق الفروسية، وهي تتبع أصل السمتين الثقافيتين الكبرتين اللتين تميز بهما عصر الفروسية — وأعني بهما المثل الأعلى الجديد في الحب، والنمط الجديد من الشعر الغنائي الذي كان يعبر عن هذا المثل الأعلى الجديد. فمن الواضح، بادئ ذي بدء، أن هذه الأشكال الثقافية كانت مرتبطة بالحياة في البلاط ارتباطًا وثيقًا. فليس البلاط مجرد "خلفية" لها، وإنما هو التربة التي لا تنمو هذه الأشكال إلا فيها. ولكن زمام المبادرة في هذه المرة لم يكن لبلاط الملك، وإنما لبلاط الأمراء وكبار السادة الإقطاعيين. ومن الملاحظ بوجه خاص أن ضيق نطاق هذا البلاط الأخير هو الذي يفسر الطابع المتحرر نسبيًا، والأقرب إلى الفردية، في ثقافة الفروسية. فهنا نجد كل شيء أقل وقارا وشكلية، وأكثر تحررًا ومرونة بكثير، مما كان في بلاط الملوك الذي كان مركزًا للثقافة في الأيام الخالية. ومع ذلك فحتى في بلاط القصور الصغيرة هذه كانت التقاليد تراعى بقدر غير قليل من الدقة. فالانتساب إلى البلاط يعني المحافظة على التقاليد، وكان يعني ذلك على الدوام، إذ أن من صميم ماهية ثقافة البلاط أنها ينبغي أن تضع حدودا لفردية الناس الفوضوية الجامحة، وتوجهها في مسالك مطروقة. ولنذكر أن ممثلي ثقافة البلاط المتحررة نسبيًا هذه كانوا لا يزالون يدينون بمركزهم الخاص، لا لأية صفات تميزهم عن بقية أعضاء البلاط، بل لوضع يشتركون فيه مع الباقين. وفي مثل هذا العالم المحكوم بالشكليات تحرم الأصالة بوصفها خروجًا عن اللياقة[1]. ذلك لأن الانتماء إلى دائرة البلاط هو ذاته أكبر مكافأة وأرفع تكريم يناله الإنسان، فإذا أصر بعد ذلك على تأكيد فرديته كان هذا أقرب إلى أن يكون نوعًا من الاستخفاف بهذا الامتياز. وهكذا فإن ثقافة العصر بأكملها كانت

---

[1] Hans Naumann : "Ritterliche Standeskultur um 1200". In Hoefische Kultur, 1929, p. 35.

مقيدة بحدود تقاليد أو مواضعات تتفاوت في درجة صرامتها. وأصبح الطابع النمطى هـو الذى يتحكم في طريقة الاتصال الاجتماعى، والتعبير عن العاطفة، بل والعواطف ذاتها، وهو الذى يتحكم أيضًا فى الصور الشعرية والفنية وأوصاف الطبيعة ومجازات الشعر الغنائى، وفى "القوس القوطى" أو الابتسامة المهذبة على أوجه التماثيل.

ولقد كانت ثقافة عصر الفروسية الوسيط أول شكل حديث من أشكال الثقافة يبنى علـى تنظيم البلاط، وأول شكل توجـد فيه وحدة روحية حقيقية بين الأمراء وأفـراد الحاشـية والشعراء. ولم تكن "قصور ربات الفنون" Courts of the Muses مجرد أدوات للدعاية للأمراء أو مؤسسات تعليمية تتلقى منهم الإعانة فحسب، وإنما كانـت أجهـزة تـؤدى غرضًا مشتركًا بين أولئك الذين يكتشفون أشكال الحياة النبيلة وأولئك الذين يمارسونها. ولم تكن مثل هذه الوحدة لتتاح إلا بعد أن صار الوصول إلى أعـلى مسـتويات المجـتمع أمرًا ممكـنًا بالنسـبة إلى الشعراء الذين ينتمون إلى طبقات دنـيا، وذلـك بعـد أن أصـبح هـناك تشابه تام فى العادات — وهو تشابه لم يكن من الممكـن تصـوره مـن قبل — بين الشعراء ومستمعيهم ، وبعد أن أصبحت كلمة "نبيل" و"وضيع" لا تدل فقط على فوارق المولد، بل على فوارق التعليم أيضًا، بحيث لم يكن المـرء نبـيلا بالضـرورة بحكـم مولـده ومرتبـته وحدهـا، وإنمـا ينبغى أن يصبح كذلك بتدريـب ذهنه وخلقه. ومن الواضح أن معيارا للقيم كهذا لم يكن من الممكن أن يتوطد إلا عـلى أيـدى "نـبلاء محترفـين" مـازالوا يذكـرون كـيف توصـلوا إلى مركـزهم المميز الخـاص، لا عـلى أيـدى نـبلاء وراثـيين كـانوا يتمتعون بهذه الامتيازات منذ العصور الغابـرة[1]. ولقـد أدى اهـتمام طـبقة الفروسـية بمعـيار "الجمـال الخـير" Kalokagathia، أى بثقافة جديـدة تعـزو قـيمة أخلاقـية واجتماعـية إلى الامتـياز الجمـالى والعقـلى — إلى زيـادة توسـيع الهـوة بـين التعلـيم الروحى والزمنى، وانتقل السـبق، فـى مجـال الشـعر خاصة، من أيدى رجال الدين، الذين كانت نظرتهم إلى الحـياة متحـيزة للجانـب الـروحى، إلى الفرسـان، وفقد أدب الرهبان الدور الرئيسى الـذى كـان لــه مـن قـبل، ولم يعـد الراهـب هـو الذى يمثل العصر، وإنما أصبحت

[1] Hennig Brinkmann : Die Anfaenge des modernen Dramas, 1933, p. 9, note 8 .

الشخصية المميزة هي الفارس كما يصور مثلاً في "فارس بامبرج" Rider of Bamberg[*] نبيلاً، فخورًا، ذكيًا، وثمرة رائعة لتهذيب الروح وتدريب البدن.

إن الطابع النسائي الواضح هو أبرز الصفات التي تميز ثقافة البلاط في العصور الوسطى عن كل ثقافة سابقة للبلاط – حتى ثقافة البلاط الهلينستية، التي كانت بدورها متأثرة بالنساء تأثيرًا قويًا[1]. فهي لم تكن نسائية لمجرد كون المرأة قد قامت بدور في الحياة الثقافية للبلاط وأثرت في اتجاه الخلق الشعري، بل أيضًا لأن فكر الرجال ومشاعرهم كانا ذا طابع نسائي في نواح كثيرة. فأغاني الحب البروفنسالية، ورمانسيات "آرثر" البريتونية موجهة أساسًا إلى النساء، على خلاف الشعر البطولي القديم، وكذلك الحال في الأقاصيص الشعبية الفرنسية المسماة Chansons de geste ، والتي كانت مكتوبة لمستمعين من الرجال. كذلك فإن اليانور داكويتين Eleanor d'Aquitaine وماري دي شمباني Marie de Champagne وارمنجارد دي ناربون Ermengarde de Narbonne وغيرهن من السيدات الراعيات للأدب، لم يكن فقط سيدات كبيرات لديهن "صالونات أدبية"، ولا مجرد ذواقات يتميزن بآراء صائبة لها أهميتها الحاسمة، بل لقد كن في كثير من الأحيان هن اللائي يتحدثن من خلال لسان الشاعر. والواقع أن الرجال كانوا يدينون بتعليمهم الفني والأخلاقي للنساء، على حين أن النساء هن مصدر الشعر وموضوعه والمستمعات إليه. ولم تكن هذه هي القصة الكاملة، إذ أن الشعراء لم يقتصروا على مخاطبة النساء بأشعارهم، بل كانوا ينظرون إلى العالم بأعين النساء. فالمرأة، التي كانت في العصور القديمة مجرد عبد يمتلكه الرجل، وغنيمة يستولى عليها لقاء حروبه وفتوحاته، والتي كان مصيرها، حتى في العصور الوسطى المتقدمة، متوقفًا إلى حد بعيد على هوى الأسرة والسيد الكبير، أصبح لها الآن مركز يكاد يستعصي لأول وهلة على الفهم[2] فقد يكون من الممكن تفسير تحسين فرص

---

[*] لوحة مجهولة الأصل، تنتمي إلى القرن الثاني عشر على الأرجح. (المترجم)

(1) Erwin Rhode : Der Griech. Roman, 1900, 2nd edit., pp. 68 ff.

(2) H. O. Taylor : The Medieval Mind, 1925, I, p. 581.

التعليم أمام النساء على أساس أن رجالهن كانوا مشغولين دائمًا بالخدمة العسكرية. وإن الثقافة ازدادت اصطباغًا بالصبغة الدنيوية. ومع ذلك فما زال علينا أن نفسر كيف أصبح للتعليم المحض من النفوذ ما أتاح للمرأة أن يكون لها حكم في المجتمع. وفضلاً عن ذلك، فإن الأحكام الشرعية الجديدة، التي أتاحت للابنة في بعض الحالات أن ترث العرش وللأرملة أن تمسك بزمام ضيعة إقطاعية كبيرة، ربما كانت قد أسهمت بصورة عامة في رفع مكانة الجنس الأنثوي[1]. غير أن هذا لا يمكن أن يكون في ذاته تفسيرًا كافيًا. كما أن من المستحيل الإهابة بالمفهوم الفروسي للحب من أجل تفسير هذه الظاهرة، لسبب واضح هو أن هذا المفهوم ليس علة للمركز الجديد الذي أصبحت المرأة تحتله في المجتمع، وإنما هو مظهر من مظاهره.

إن شعراء الفروسية المنتمين إلى البلاط لم يكونوا هم الذين اكتشفوا الحب، وإنما أضفوا عليه بشعرهم معنى جديدًا. صحيح أن موضوع الحب كان يتخذ أهمية متزايدة في الأدب اليوناني الروماني، ولاسيما بعد نهاية العصر الكلاسيكي. فحوادث "الإلياذة" تدور حول امرأتين، ولكنها ليست قصة حب، إذ أنك لو أحللت أي موضوع آخر للمنافسة محل هلينا وبريسييس Briseis لما طرأ على الشعر تغير أساسي. وفي "الأوديسية" نجد لقصة ناويسيكا Nausikaa قيمة عاطفية معينة خاصة بها، غير أنها مجرد قصة واحدة لا أكثر. وظلت علاقات البطل بزوجته بنلوبي Penelope على نفس المستوى الذي كانت عليه العلاقات في الإلياذة. فالمرأة من الممتلكات، وهي جزء من متاع الدار. أما الشعر الغنائي اليوناني في العصر الكلاسيكي والعصر قبل الكلاسيكي فلم يكن يتناول إلا الحب الجنسي. وقد يكون هذا الحب مصدر أعظم متعة أو حزن، غير أنه يقتصر على مجاله الخاص المحدد، ولا تأثير له على الشخصية في مجموعها. ولقد كان يوريبيدس أول شاعر أصبح الحب عنده هو الموضوع الرئيسي لعقدة مركبة ولصراع درامي. وقد اقتبست الكوميديا القديمة والحديثة منه هذا الموضوع الحافل بالإمكانيات، وهكذا انتقل إلى الأدب الهلينستي، حيث اتخذ سمات رومانتيكية عاطفية، ولا سيما في "ارجوناوتيكا

---

[1] Eduard Wechssler : Das Kulturproblem des Minnesangs, 1909, p. 72.

"Argonautica" لأبولونيوس Apollonius . ولكن الحب يبدو فى هذه الحالة بدورها عاطفة رقيقة أو شهوة عارمة على أقصى تقدير، لا مبدأ أعلى للتربية، وقوة أخلاقية، وطريقًا لأعمق تجربة في الحياة، كما يبدو فى شعر عصر الفروسية. ومن المعروف أن ديدو واينياس Dido and Aeneas لفرجيل يدينان بالكثير لشخصيتي جاسون وميديا Jason and Medea لأبولونيوس، وأن ميديا وديدو، هما أشهر بطلات الحب فى العالم القديم، كانا يعنيان الكثير بالنسبة إلى العصور الوسطى، وبالتالى بالنسبة إلى الأدب الحديث بأسره. ولقد كان الهلينستيون هم الذين اكتشفوا الجاذبية الخاصة لقصة الحب، وخلقوا أول أقاصيص الحب الرومانتيكية — وهى قصص كيوبيد وبسوخى Psyche وهيرو ولياندر Hero and Leander ودافنيس وخلوى Daphnis and Chloe ولكننا إذا استثنينا العصر الهلينستى، فإننا لن نجد للحب، بوصفه موضوعًا للكتابة العاطفية، مكانًا فى الأدب حتى مجىء عصر الفروسية. فالمعالجة العاطفية لانفعال الحب، وزيادة التوتر نتيجة لعدم تأكد المحبين من أن كلا منهما سينال الآخر، كل هذه لم تكن تأثيرات يسعى إليها الشعر فى العصور الكلاسيكية، أو فى العصور الوسطى المتقدمة. ففى العالم القديم كان الميل يتجه إلى أقاصيص الأبطال والأساطير، وفى العصور الوسطى المتقدمة إلى أقاصيص الأبطال والقديسين. وإذا كان لموضوع الحب مكان فى هذا كله، فإنه لم يكن يقترن بروعة المغامرة العاطفية، إذ أن الشعراء الذين كانوا يأخذون الحب مأخذ الجد كانوا يشاطرون "أوفيد" رأيه القائل أنه مرض يخلب لب الإنسان ويسلبه إرادة القوة، ويجعل حاله تعسًا يدعو إلى الرثاء[1].

وأهم الصفات المميزة لشعر الفروسية، فى مقابل شعر العصر الكلاسيكى والعصر الوسيط المتقدم، هى أن الحب فيه، وإن كان قد اصطبغ بصبغة روحية، لا يصبح أبدًا مبدأ فلسفيًا كما كان عند أفلاطون والأفلاطونية الجديدة، بل إنه على العكس من ذلك يحتفظ بطابعه الحسى والجنسى، ويؤثر بهذا الوصف ذاته فى

[1] قارن بالنسبة إلى الجزء التالى كتاب:
Alfred Koerte : Die Hellenistische Dichtung, 1925, pp. 166 – 7, Wilibald Schroeter : Ovid und die Troubadours , 1908, p. 109 .

إحياء الشخصية الأخلاقية. فالجديد في شعر الفروسية هو عبادة الحب، والفكرة القائلة إن من الواجب الحرص عليه ورعايته، والجديد فيه هو الاعتقاد بأن الحب مصدر كل ما هو خير وجميل، وإن كل سلوك بغيض أو إحساس غير لائق إنما هو خيانة للمحبوب، والجديد فيه هو رقة الشعور وعمقه والخشوع التقى الذى يحس به المحب عندما تخطر بذهنه أبسط فكرة عن محبوبته، والجديد فيه هو رغبة المحب التى لا تعرف نهاية، ولا تشبع ولا يمكن إشباعها لأنها لا تقف عند حد، والجديد فيه هو السعادة التى هى مستقلة عن أى اكتمال للحب، والتى تظل هناء مقيمًا حتى فى حالة الإخفاق التام، والجديد فيه أخيرًا هو ما يبعثه الحب في الرجل من تأثير يؤدى إلى نعومته وطراوته. والواقع أن مجرد كون الرجل يخطب ود المرأة كان انقلابًا فى العلاقة الأصيلة بين الجنسين. ففى العصرين الآرخى والبطولى، عندما كان اصطياد العبيد والإغواء أمرا مألوفًا يحدث كل يوم، لم يكن تودد الرجل إلى المرأة معروفًا. كذلك كان مما يتنافى مع عادات الشعب أن يتودد الرجل إلى المرأة طلبًا لحبها، إذ أن المرأة، لا الرجل، هى التى تغنى أغنيات الحب في نظر الشعب[1].
وحتى فى الأقاصيص الشعبية المسماة Chansons de geste نجد المرأة هى التى تبدأ بالتودد إلى الرجل، أما في أوساط الفروسية فإن هذا السلوك يبدو مجافيًا للذوق ومخالفًا للياقة. فالشهامة تقضى بأن تكون المرأة باردة وأن يبرح الهوى بالرجل. والواقع أن موقف الشهامة والفروسية إنما هو موقف صبر لا ينفد، وإنكار تام للذات من جانب الرجل، ينطوى على قهر لإرادته الخاصة وتضحية بوجوده فى سبيل إرادة المرأة بوصفها كائنًا أرفع. والشهامة تقتضى من الرجل قبولاً تامًا لهذه الحقيقة، ألا وهى أن موضوع تقديسه يستحيل بلوغه، وتقتضى منه الإغراق فى عذاب الحب، ونوعًا من نزعة الاستعراض الانفعالى Emotional exhibitonism وتعذيب الذات — وكلها سمات لنزعة الحب الرومانتيكية الحديثة ظهرت هنا لأول مرة .. فبداية تاريخ الشعر الحديث قد استهلت بهذا التصوير للمحب على أنه مشتاق وزاهد، وللحب على أنه شىء لا صلة له بالوصل والنوال، بل هو يقوى

---

[1] E.K. Chambers : "Some Aspects of Medieval Lyric". In "Early English Lyrics". Chosen by E.K. Chambers and F. Sidgwick, 1907, pp. 260 – 1 .

بفضل طابعه السلبى : فهو "حب للبعيد" دون أى موضوع ملموس أو حتى موضوع محدد المعالم.

فكيف إذن يمكن تفسير ظهور هذا المثل الأعلى الغريب للحب، الذى يبدو شديد التعارض مع المشاعر البطولية لذلك العصر؟ وهل يعقل أن يعمل سيد كبير ومحارب وبطل، على كبت شخصيته المبتكرة النازعة إلى السيطرة، والتوسل إلى امرأة من أجل الحب، أو حتى من أجل مجرد نعمة السماح له بإعلان حبه — وأن يقبل جزاء على ولائه وإخلاصه ابتسامة ونظرة رقيقة أو كلمة طيبة؟ إن مما يزيد الموقف غرابة أن نفس هذا المحب، على الرغم من كل ما كانت تتسم به نظرة العصور الوسطى من صرامة أخلاقية، لم يكن يحجم عن الجهر بمشاعره البعيدة كل البعد عن العفاف نحو امرأة متزوجة، هى فضلاً عن ذلك زوجة سيده الكبير ومضيفه فى العادة. وآخر مظاهر الغرابة أن يعلن الشعراء الجوالون المفلسون المشردون حبهم لزوجات أسيادهم ورعاتهم بطريقة لا تقل فى تحررها وصراحتها عن طريقة اللوردات النبلاء، فيطلبون ويتوقعون نفس الود الذى يطلبه ويتوقعه أى أمير أو فارس.

إن أوضح ما يمكن أن يقال فى محاولة الإتيان بحل لهذه المشكلة، هو أن نفترض أن هذه الآراء وهذا النوع من عبودية الحب من جانب الرجل، لم تكن إلا نتيجة للمفاهيم التشريعية العامة لعصر الإقطاع، وأن النظرة إلى الحب فى عصر البلاط والفروسية إنما كانت امتدادًا لعلاقة التبعية السياسية إلى ميدان العلاقات بين الجنسين . وبالفعل نجد أن هذه الفكرة — أعنى القول بأن الخدمة فى الحب إنما هى محاكاة للخدمة فى علاقة التبعية الاجتماعية — قد عرضت فى أول عهد البحث فى شعر التروبادور[1]. وهناك شكل آخر أحدث عهدا لهذا التفسير ذاته، يجعل من الحب فى عصر الفروسية مجرد ناتج عرضى لولاء الفرسان، وينظر إلى تبعية الحب على أنها لا تعدو أن تكون مجازًا. وقد كان أول من قال بهذا الرأى

[1] M. Fauriel : Hist. De la Poésie Provençale, 1947, I, pp. 503 ff. – E. Henrici : Zur Gesch. Der mittelhochdeutschen Lyrik, 1876.

ادفارد فكسلر E. Wechssler[1]. فالنظرية المثالية القديمة لأصل التبعية كانت تستمد العلاقة الاجتماعية من العلاقة الأخلاقية، فتذهب إلى أن فكرة الولاء تقتضي موافقة شخصية من السيد على التابع، وثقة من جانب التابع في سيده وتعلقًا شخصيًا به[2]. أما نظرية فكسلر فتؤكد أن "حب" التابع، سواء أكان نحو سيده أم نحو امرأة، لا يعدو أن يكون تساميًا بمركزه الاجتماعي الثانوي. ففي رأيه أن أغاني الحب هذه، لا تعدو أن تكون تعبيرًا عن خضوع التابع لسيده، وشكلاً آخر من أشكال المديح السياسي[3]. وحقيقة الأمر هي أن شعر الحب في عصر الفروسية لا يستمد من أخلاق الولاء أشكاله وتعبيراته وصوره وتشبيهاته فحسب، وأن شاعر التروبادور لا يعلن فقط أنه الخادم المطيع والتابع المخلص للمرأة المحبوبة، بل أنه يذهب إلى حد أن يطلب منها حقوقه بوصفه تابعًا، ويطالبها بأن تبادله الولاء، وتكفل له الحظوة والرعاية والمساعدة. ومن الواضح أن هذه المطالبات إنما كانت صيغًا تعبر عن تقاليد البلاط. وفي وسعنا أن نفهم بوضوح كيف ينقل الشاعر عهوده هذه من سيده إلى محبوبته إذا وضعنا في اعتبارنا أن البارونات كانوا يتغيبون طويلاً، وبصورة متكررة، في الحروب، وأن سلطة السيادة كانت تنتقل، أثناء غيابهم من البلاط والقلعة، إلى النساء. فكان من الطبيعي تمامًا أن ينشد الشعراء التابعون لهذه القصور أشعارا في مديح السيدة، وأن يعبروا عن هذه الأشعار بتلك الأساليب المصطبغة بالشهامة والفروسية، التي كانوا يعتقدون إنها ترضي الغرور الأنثوي. وعلى ذلك فليس لنا أن نرفض كل الرفض نظرية فكسلر القائلة أن خدمة الحب بأسرها – أي عبادة الحب في القصور، وأنواع الشعر الغنائي الغزلي التي تتخذ صبغة الشهامة – لم تكن في حقيقة الأمر من خلق الرجال، وإنما من خلق النساء اللائي كن يستخدمنهم لهذا الغرض. على أن أقوى حجة سيقت للاعتراض على هذه النظرية هي أن أقدم شعراء التروبادور جميعًا، وهو وليام التاسع، كونت دي

[1] E. Wechssler : "Frauendienst und Vasallitaet", Z. schr. F. Franz. Spr. u. Lit., vol. 24, 1902 – Das Kulturproblem des Minnesangs, 1909 .

[2] Jacques Flach : Les Origines de l'Ancienne France. II. Les Origines communales, la féodalité et la chevalerie, 1893.

[3] E. Wechessler : Das Kulturproblem, p. 113.

بواتييه Poitiers ، وهو أول من صبغ تعبيره عن الحب بصبغة الخضوع التبعي، لم يكن هو ذاته تابعًا وإنما كان أميرًا عظيم الشأن. ومع ذلك فليس هذا بالاعتراض المقنع تمامًا، إذ أن من الجائز أن يكون إعلان الولاء في حالة الكونت دى بواتييه ذاته مجرد نزوة شعرية خطرت بباله، على حين أنه أصبح في حالة شعراء التروبادور التالين مبنيًا على الحقائق الفعلية للوضع القائم. بل أن الأمر لابد أن يكون كذلك في الواقع، وإلا لما أتيح لمثل هذه النزوة الشعرية الخاصة أن تنتشر وتوطد دعائمها إلى هذا الحد. فحتى على الرغم من إنها لم تكن، في حالة مخترعها الأصلي، مطابقة لظروفه الشخصية، فإنها كانت على الأقل مبنية على أوضاع فعلية قائمة في ذلك العصر.

وعلى أية حال، فسواء أكانت ألفاظ قصيدة الحب في عصر الفروسية مبنية على علاقة حقيقية أو وهمية، فإنها تبدو منذ البداية محددة على أساس مواضعات أدبية مقررة. فالشعر الغنائي عند التروبادور هو "شعر مجتمع"، ينبغي فيه أن تضفي، حتى على التجارب الحقيقية ذاتها، صورة ثابتة مرتبطة بالذوق الشائع. ففي قصيدة بعد الأخرى نجد الشاعر يتغزل في المرأة المحبوبة بنفس الألفاظ ويعزو إليها نفس الأوصاف، ويصورها على أنها تجسد لنفس الفضيلة والجمال. وجميع القصائد تستخدم نفس الصيغ البلاغية إلى حد يمكن معه النظر إليها جميعًا على أنها من عمل شاعر واحد[1]. ولقد كانت هذه الطريقة الأدبية الشائعة من القوة، وكانت تقاليد البلاط من التأصل إلى حد يشعر معه المرء بأن الشعراء لم يكن في أذهانهم سوى مثل أعلى مجرد، لا أية امرأة بعينها، وبأن مشاعرهم مستمدة من أمثلة أدبية، لا من أي شخص حي. وأغلب الظن أن هذا الشعور كان هو السبب الرئيسي الذي أدى بفكسلر إلى إنكار وجود أية تجربة فعلية للعواطف التي تعبر عنها أغنيات الحب هذه، إلا في أندر الأحوال. ففي رأيه أن إطراء المرأة كان أصيلاً، غير أن أي حب من جانب المنشد كان في العادة مجرد تزييف اصطلح عليه، وهو الصيغة المتفق عليها للإطراء. فالنساء كن يردن أن يتغنى الشعراء بهن

---

[1] Friedrich Dietz : Die Poesie der Troubadours, 1926, p. 126 .

ويطروا جمالهن، ولم يكن أحد يعبأ بحقيقة الحب الذى يفترض أنه هو الذى ألهم الشاعر هذا الإطراء. فالعنصر العاطفى فى الغزل كان "خداعيًا ذاتيًا واعيًا" وملهاة اجتماعية يسهل فهم سببها، ومواضعة فارغة. ويذهب فكسلر إلى أن أى تعبير عن شعور قوى أصيل لم يكن ليقبل على الإطلاق من جانب السيدة أو من جانب رجال البلاط، إذ كان يعد خرقًا للنظام وخروجًا عن أصول اللياقة[1]. فمسألة مبادلة المرأة الحب مع التروبادور كانت مسألة مستحلية التصور، إذ أنه، بالإضافة إلى تباين المرتبة، فإن أبسط تلميح إلى الزنا كان كفيلاً بأن يقابل بعقوبة شديدة من الزوج[2]. فإعلان الحب كان يقصد منه عادة أن يكون مناسبة يشكو فيها الشاعر من قسوتها وصدها، ومثل هذه الشكوى ذاتها كانت تعد بحق امتداحًا لعفة المرأة المصونة[3].

على أن البعض، رغبة منه فى إثبات استحالة نظرية الحب الخيالى هذه، قد أكد أن أغنيات الحب كانت لها قيمة فنية رفيعة ، وساق أصحاب هذا الرأى الحجة القديمة المألوفة القائلة أن كل فن أصيل ينبغى أن يكون مخلصًا، مبنيًا على تجربة حقيقية مباشرة. ولكن حقيقة الأمر هى أن كل صفة جمالية، حتى القيمة العاطفية لعمل فنى، تقع بمعزل عن مسألة كونها مخلصة أم غير مخلصة، تلقائية أم مصطنعة، أصيلة أم متعمدة — إذ أن المرء لا يستطيع أبدًا أن يكون على ثقة مما أحسه الفنان، أو مما إذا كانت المشاعر التى يثيرها تأمل العمل الفنى تناظر بالفعل تلك التى دعت إلى خلقه. فالبعض يعتقد أنه لو كان كل ما تتضمنه أغنيات الحب عند التروبادور هو تملق مدفوع الأجر، كما يؤكد فكسلر، لما استطاعت هذه الأغنيات أن تجذب اهتمام كل هذا الجمهور الكبير[4]. ومع ذلك فمن الواجب ألا نستهين بقوة الذوق الشائع فى مجتمع قصور تتحكم التقاليد فى عقليته، هذا فضلاً عن أن الجمهور لم يكن كبيرًا، حتى لو كان موجودًا فى كل بلدان أوروبا الغربية. ومع كل ذلك، فعلى الرغم من أن القيمة الفنية لشعر الفروسية، وكذلك ما أحرزه من نجاح،

---

(1) E. Wechssler : Das Kulturproblem, p. 214 .

(2) Ibid., p. 154 .

(3) Ibid., p. 182 .

(4) I. Feverlicht : "Vom Ursprung der Minne", Archivum Romanicum, 1939, XXIII, p. 36 .

لا يحول بيننا بالضرورة وبين وصفه بأنه "خيالى"، فإننا لا نستطيع مع ذلك أن نقبل نظرية فكسلر دون تحفظات. فمن المعترف به أن حب الفروسية إنما كان مظهرًا لعلاقة التبعية، وكان بهذا الوصف "زائفًا"، غير أنه لم يكن خيالاً وهميًا واعيًا، أو لهوًا مقصودًا. فالحب العاطفى فيه كان أصيلاً، حتى لو كانت أصالته هذه قد اتخذت شكلاً مقنعًا. والحق أن طول المدة التى دامها حب التروبادور وشعر الحب أو الغزل لا يسمح لنا بأن نعده مجرد خيال. وكما أكد البعض[1]، فإن التعبير الأدبى الناجح عن عواطف وهمية كان أمرًا لا يخلو من نظائر فى التاريخ، ولكن بقاء هذا الوهم الخيالى أجيالاً طويلة هو قطعًا أمر ليس له نظائره.

وعلى الرغم من أن علاقة التبعية كانت تتغلغل فى كل البناء الاجتماعى لتلك العصر، فإننا لا نستطيع تفسير سبب التحول المفاجئ نحو هذا الموضوع إلى الحد الذى أصبح معه المضمون العاطفى كله للشعر مغلفًا فى إطار هذه العلاقة، إلا إذا وضعنا فى اعتبارنا ارتقاء الأتباع إلى مرتبة الفرسان، والارتفاع الجديد فى مركز الشاعر فى البلاط. فلابد لأى فهم سليم لمفهوم الحب الجديد من أن يضع فى اعتباره ظهور طائفة الفرسان الجديدة، التى كان كثير من أفرادها بلا ممتلكات، وما أثارته هذه الفئة الاجتماعية الجديدة غير المتجانسة من فورة فى المجتمع، مثلما ينبغى أن يضع فى اعتباره القوالب التشريعية العامة للإقطاع. فقد كان هناك كثير من الشبان الذين كانوا فرسانا بالوراثة، والذين كانوا أبناء لم تعد ضياع آبائهم تكفيهم. فأصبحوا الآن يهيمون على وجوههم مفلسين، وكثيرًا ما كان ينتهى بهم الأمر إلى اكتساب رزقهم من العمل كمغنين جوالين، ولكنهم كانوا يسعون — إذا كان ذلك ممكنًا — إلى الاستقرار فى خدمة بلاط سيد عظيم[2]. ولقد كان عدد كبير من شعراء التروبادور والمنيسنجر "شعراء الحب" Minnesinger ينحدرون من أصل وضيع، ولكن نظرًا إلى أن الشاعر الجوال الموهوب الذى يرعاه سيد كبير كان يستطيع بسهولة أن يرتفع إلى مرتبة الفروسية، فإن الفوارق فى المولد لم تعد لها كل هذه الأهمية الكبيرة. وفى كثير من الأحيان كان هؤلاء الفرسان الفقراء المقتلعون من

---

(1) Alfred Jeanroy : La Poséie Lyrique des Troubadours, I, 1934, P. 89.

(2) P. Kluckholn, op, cit., p. 153 .

جذورهم، هم بطبيعة الحال أقوى المدافعين عن ثقافة الفروسية. ذلك لأن فقرهم وتغير موطنهم جعلهم يشعرون بنوع من التحرر من الروابط والالتزامات الاجتماعية كان من المستحيل أن تشعر به طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة. وكان في استطاعتهم، دون حرج، أن يقدموا على تجديدات كانت تبدو معرضة لأخطر الانتقادات في نظر غيرهم ممن كانت جذورهم أشد تغلغلاً في المجتمع. ولقد كان هذا العنصر المتقلب على سطح المجتمع هو الذي يرجع إليه الفضل الأكبر في ظهور عبادة الحب الجديدة، وفي تنمية شعر البلاط العاطفي الجديد[1]. فقد صبغ هؤلاء الفرسان ولاءهم لسيدتهم بصبغة أغنيات الحب التي تتخذ قالبًا غزليًا، ولكنه ليس "خياليًا أو وهميًا" تمامًا. وكانوا هم أول من جعلوا خدمة السيدة تقف إلى جانب خدمة السيد الكبير، وهم الذين فسروا الولاء بأنه حب، والحب بأنه ولاء. ومن المؤكد أن هناك دوافع ذات طابع جنسي نفساني كان لها دورها أيضًا في هذا التعبير الغزلي عن وضع اقتصادي واجتماعي، غير أن هذه الدوافع كانت بدورها تخضع لشروط اجتماعية.

فلقد كانت القصور والقلاع تتسم في كل الأحوال بكثرة عدد الرجال وقلة عدد النساء إلى حد بعيد. فكانت حاشية اللورد تتألف من رجال معظمهم غير متزوجين. أما فتيات الأسر العريقة فكن ينشأن في أديرة، ونادرًا ما كان يراهن أحد. وكانت الأميرة أو سيدة القلعة هي المركز الذي تدور حوله حياة القصر بأسرها. فكان الفرسان ومنشدو البلاط يبدون جميعًا فروض الولاء لهذه السيدة المثقفة، الغنية، القوية، التي كانت بلا شك صغيرة وجذابة أيضًا في كثير من الأحيان. ولابد أن الاتصال اليومي بين عدد من الرجال الشبان العزب وبين امرأة مرغوب فيها إلى هذا الحد، في عزلة متباعدة عن العالم الخارجي، وكذلك ما كانوا يشاهدونه حتما من مداعبات بين الزوج والزوجة، مع تذكرهم على الدوام أنها تنتمي كلها إليه، وإليه وحده – كل ذلك لابد أنه كان يولد في مثل هذا العالم المنعزل حالة من التوتر الشبقي. ونظرًا إلى أنه لم تكن هناك، في العادة، وسيلة أخرى لتخفيف هذا

---

(1) M. Fauriel, op. cit., I, p. 532.

التوتر، فقد عبروا عنه بصورة متسامية في الحب الغزلي. ولو شئنا أن نحدد لهذه النزعة الشبقية العصبية بداية، لقلنا أنها تبدأ منذ الوقت الذى كان يأتى فيه كثير من الشبان الذين يعملون فى خدمة السيدة إلى القصر لأول مرة ليقيموا فى بيتها وهم فى سن الطفولة، ويقضون أهم سنوات نمو الصبى واقعين تحت تأثيرها[1]. ويمكن القول أن نظام التعليم فى عصر الفروسية كان يشجع بأسره على نمو روابط شبقية قوية. فالصبى كان يظل حتى سن الرابعة عشرة خاضعًا تماما لسيطرة النساء، إذ يقضى طفولته فى رعاية أمه، ويقضى السنوات التالية فى رعاية سيدة القصر، التى أشرفت على تعليمه. ويظل فى خدمة هذه السيدة سبع سنوات، فيعمل وصيفا يصحبها فى أرجاء البيت، ويصاحبها فى الرحلات، ويتعلم منها كل فن السلوك فى القصر، وكل أخلاق القصور والصفات المستحبة فيها. فلابد أن تكون كل حماسة الصبى الذى لم يكتمل نموه مركزة فى هذه السيدة، وأن يعمل خياله على تشكيل المثل الأعلى للحب فى ذهنه على مثالها.

على أن المثالية الظاهرية للحب فى عصر فروسية القصور ينبغى ألا تنسينا الطابع الشهوانى الكامن فيه. كذلك ينبغى ألا ننسى أنه نشأ نتيجة لحركة تمرد على فكرة التعفف التى كانت تشترطها الكنيسة. ومن المعروف أن نجاح الكنيسة فى كبت الحب الجنسى كان فى كل الأوقات أضعف بكثير مما كانت تدعو إليه مثلها العليا[2]، ولكن عندما أصبحت الحدود بين الجماعات الاجتماعية، وبالتالى معايير القيمة الأخلاقية، أكثر مرونة، انفجرت الشهوانية المكبوتة بقوة مضاعفة، وطغت على سلوك أوساط البلاط، بل ورجال الدين بدورهم إلى حد ما. والحق أننا لا نكاد نجد فى التاريخ الغربى عصرًا آخر حفل الأدب فيه بما حفل به شعر الفروسية فى العصور الوسطى ذات الأخلاق الصارمة، من أوصاف لجمال الجسم العارى، ولارتداء الملابس وخلعها، وللأبطال وهم يغتسلون ويستحمون بأيدى الفتيات والنساء، ولليالى الزفاف والوصال، وزيارة السرير والدعوة إليه. بل أن عملا جادا، مكتوبًا لغرض

---

(1) قارن، فيما يتعلق بالجزء الآتى، الكتب التالية :

I, Feuerlicht, op. cit., pp. 9 – 11 – E. Henrici, op. cit., p. 43 – Friedrich Neumann : "Hohe Minne", Zschr. F. Deutschkunde, 1925, p. 85.

(2) H.v. Eicken, op. cit., p. 468 .

رفيع ، مثل "بارسيفال" Parzival "لفولفرام Wolfram"، كان يحفل بأوصاف تدخل في باب الإباحية. فالعصر كله كان يعيش في حالة من التوتر الشبقي الدائم، وحسبنا لكي نكون صورة لهذه النزعة الشبقية أن نشير إلى تلك العادة الغريبة — التي عرفناها من روايات تصف ما كان يجرى في المسابقات — والتي كان البطل فيها يلبس قناع محبوبته أو قميصها على بدنه مباشرة، فيكون لتلك التعويذة تأثير سحرى. والحق أنه لا يوجد شيء يعبر عن التناقضات الكامنة في العالم العاطفى لعصر الفروسية خيرا مما يعبر عنها موقفهم المزدوج من الحرب، الذى يجمع بين أعلى درجات الروحانية وأشد حالات الشهوانية. ومع ذلك، فعلى الرغم من أن التحليل النفسانى للطبيعة المزدوجة لهذه الانفعالات يلقى على الموقف ضوءا ساطعًا، فإن الوقائع النفسية إنما هى نتاج لظروف تاريخية تحتاج بدورها إلى تفسير، ولا يمكن تفسيرها إلا على أساس من علم الاجتماع. فلم يكن من الممكن أن ينطلق هذا الشعور النفسانى بالتعلق بزوجة رجل آخر، وهذا التضخيم للانفعال عن طريق التعبير عنه بدرجة كبيرة من الحرية، لو لم تكن التحريمات الدينية والاجتماعية القديمة قد فقدت قوتها لأول مرة، ولو لم تكن الأرض قد مهدت لهذا النمو الزائد لمشاعر الحب، بفضل ظهور طبقة عليا متحررة جديدة. ومع ذلك فإن معظم المؤرخين، حين تواجههم مشكلة تغير الأسلوب الذى استتبعه ظهور طبقة الفروسية فى جميع ميادين الفن والثقافة، لا يمكنهم الاكتفاء بتفسير نفسى أو اجتماعى، وإنما يرون لزاما عليهم أن يبحثوا عن مؤثرات تاريخية مباشرة، وعن اقتباسات أدبية مباشرة .

فكثير من المؤرخين قد اقتفوا أثر كونراد بورداخ Konrad Burdach فى إرجاع الشكل الجديد للحب عند الفرسان، وكذلك شعر التروبادور، إلى مصادر عربية[1]. ونحن نعترف بأن هناك عددًا غير قليل من الموضوعات يشترك فيه شعر

---

[1] **Konrad Burdach : Ueber den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes Sitzungsber. Der Preuss. Aked. D. Wiss., 1918 .**

وكانت المبادئ الرئيسية لهذه النظرية موجودة من قبل عند :

Sismondi : De la litt. Du Midi de l'Europe, I, 1813, p. 93.

الغـزل الغـنائى البروفنسـالى مـع شـعر الغزل الإسلامى – ولاسيما الإغراق فى الحب الجنسى، والتباهى بالعذاب فى سبيل الحب. ولكن لا توجد شواهد حقيقية على أن هـذه السـمات المشـتركة الـتى لم تكـن تؤلـف المفهـوم الكـامل لشعر الحب فى عصر الفروسـية، قـد اقتبسها شعر التروبادور من الأدب العربى[1]. وإن من أهم النقاط التى تـؤدى إلى تفنـيد فكـرة الـتأثير المباشـر هـذه، أن قصـائد الشـعراء العرب موجهة فى عمومهـا إلى القـيان[*]، وأنـه لا يوجـد فيها أثر لامتزاج فكرتى السيدة النبيلة الراعية والمحـبوبة – الـتى هـى لـب مفهـوم شعر الحب فى الفروسية[2]. كذلك فإن النظرية الـتى تسـتمد هـذا الشـعر مـن مصـادر لاتينـية كلاسـيكية هى بدورها نظرية لا يمكن قـبولها. فعـلى الـرغم من أن أغنيات الحب البروفنسالية تحفل بالموضوعات والأفكار الخاصـة الـتى يمكـن إرجاعهـا إلى الأدب القديـم – ولاسـيما شـعر أوفـيد Ovid وتيـبولوس Tibullus – فـإن روح هذيـن الكاتـبين الوثنيين كانت غريبة كل الغرابة عـن هـذه الأغنـيات[3]. فشـعر الحـب فـى عصـر الفروسـية كـان، عـلى الـرغم مـن شـهوانيته، مصـطبغًا تمامًا بصـبغة العصـر الوسـيط والمسـيحية، وهو على الرغم من اتجاهـه الجديـد إلى تصـوير المشـاعر الفـردية (الـذى يختلف فيه كل الاختلاف عن الشـعر الرومانسـكى)، يظـل أبعـد عـن الواقـع بكـثير مـن شـعر الحنين (elegiac) الـرومانى. فهـذا الأخير يتعلق دائمًا بتجربة حب حقيقية، على حين أن الحب عند التروبـادور كان، كما ذكرنا من قبل، ذريعة شعرية إلى حد ما، وتوترا عاما للنفس لا يكـاد يكـون لـه أى موضوع محدد. ومهما كان من غلبة الطابع التقليدى الاصطلاحى عـلى الحـادث الخـاص الذى يتخذه الشاعر وسيلة للتعبير عن رنين أوتار قلبه، فإن خـلجات نفسـه، وإطـراءه وتمجـيده للنسـاء، وتأملـه لنفسه الباطنة، والانفعال الذى

---

[1] A. Pillet : "Zur Ursprungsfrage der altprovezalischen Lyrik", Schriften der Koenigsberger Gelehrten Ges., 1928, Geisteswiss. Hefte, No. 4, p. 359 .

[*] من الواضح أن هذا حكم مبالغ فيه، ولا يستند إلى أساس من الواقع، لأن الشعر العربى تضمن من الغزل فى نساء أحرار بقدر ما تضمن من الغزل فى القيان. (المترجم)

[2] Josef Hell : Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur, Erlanger Rekoratsrede, 1927.

[3] Cf. D. Scheludko : "Beitrage zur Entstehungsgesch. Der altprovenz. Lyrik. Klassisch – lateinische Theorie", Archivum Romanicum, 1927, XI, pp. 309 ff.

يفصل به مشاعره بعضها عن البعض لكي يحلل تجارب قلبه – كل ذلك أصيل وغريب كل الغرابة عن التراث الكلاسيكي.

وأقل النظريات المتعلقة بأصل الشعر الغنائي عند التروبادور إقناعًا هي النظرية التي تستمد هذا الشعر من الأغنية الشعبية[1]. فتبعًا لهذه النظرية كان أصل أنشودة الحب الغزلية هو رقصة شعبية من رقصات مايو May folk dance ، هي المسماة "أنشودة المتزوجة زواجًا غير موفق chanson de la mal marié"، وكان موضوع هذه الأنشودة دائمًا امرأة شابة متزوجة تتحلل مرة واحدة في السنة في شهر مايو من قيود الزواج وتتخذ لنفسها عشيقًا شابًا لمدة يوم واحد. والرابطة الوحيدة التي تجمع بين هذا كله وبين شعر التروبادور هو دلالة الربيع – أي البدء بإطار طبيعي (Natureingang)[2]، وطابع الزنا الذي يتصف به الحب[3]، غير أن الأرجح هو أن هذه السمات مستمدة من شعر البلاط، ومنه انتقلت إلى الشعر الشعبي. فليس هناك أثر للبدء بإطار طبيعي أقدم من شعر البلاط الذي ظل محفوظًا[4]. والواقع أن أنصار نظرية الشعر الشعبي – وأهمهم جاستون باري G. Paris وألفرد جانروا A. Jeanroy – يستخدمون نفس الطريقة التي تصور الرومانتيكيون أنهم يستطيعون بها إثبات تلقائية "الملاحم الشعبية". فهم يبدأون من أمثلة موجودة، متأخرة نسبيًا، هي قطعًا ليست أدبًا شعبيًا، ويفترضون وجود شعر شعبي أسبق منها، ثم يرجعون نفس الأشعار التي بدأوا بها إلى مرحلة التطور هذه، التي اخترعوها اعتباطًا، والتي لا يقوم عليها دليل؛ بل هي قطعًا غير موجودة[5]. ونحن نسلم بأن من الممكن جدًا أن تكون بعض موضوعات الغناء الشعبي، وشذرات من الحكمة الشعبية، والأمثلة والتعبيرات الشعبية، قد وجدت طريقها إلى شعر الفروسية، الذي التقط أيضًا، دون شك، بعض البقايا الشعرية من الأدب القديم المتغلغل في لغة الحديث في ذلك

---

[1] Alfred jeanroy : Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen – Age, 3rd edit., 1925 – Gaston Paris : "Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen – Age", Journal des Savants, 1892.

[2] G. Paris "Les Origines", pp. 424, 685, 688 .

[3] Ibid., pp. 425 – 6.

[4] Wilhelm Ganzenmueller : Das Naturgesfuehl im Mittelalter, 1914, p. 243 .

[5] Henning Brinkmann : Entstehungsgesch. Des Minnesange, 1926, p. 45 .

العصر[1]، غير أن الافتراض القائل أن أنشودة الحب الغزلى تطورت من الأنشودة الشعبية هو افتراض لا يقوم عليه دليل، وليس من المحتمل أن يظهر دليل كهذا عليه. ومن الجائز أنه كان يوجد فى فرنسا، قبل ظهور الشعر الغزلى، نوع شعبى بسيط من شعر الغزل الغنائى، غير أن هذا النوع، على أية حال، قد فقد تمامًا، وليس هناك ما يبرر النظر إلى تلك الصور المرهفة، والتعقيدات الاسكلائية ، والمظاهر العديدة للبراعة العقلية والانفعالية، التى تضمنها شعر الحب فى عصر الفروسية، على أنها هى التى خلفت ذلك الشعر الشعبى المفقود، الذى كان دون شك مفرطًا فى سذاجته[2].

وإنه ليبدو أن أهم تأثير خارجى أتى من الشعر اللاتينى الذى كان ينظمه رجال الدين فى العصور الوسطى. صحيح أن رجال الدين لم يصوغوا مفهوم الحب فى عصر الفروسية فى مجموعه، ولكن من الممكن أن يكون الشعراء الدنيويون قد استمدوا منهم بعضا من أهم سمات هذا المفهوم. ومن المؤكد أنه لم يوجد قط تراث لموضوع التفانى فى الحب سابق على عصر الفروسية وراجع إلى رجال الدين، وهو التراث الذى افترض البعض وجوده[3]. صحيح أن المراسلات الودية بين رجال الدين والراهبات تكشف ، حتى فى القرن الحادى عشر، عن بعض العلاقات العاطفية الغريبة التى تحتل موقعًا وسطًا بين الصداقة والحب، ويتجسد فيها، منذ ذلك الحين، ذلك الامتزاج بين الروحى والحسى الذى أصبح فيما بعد مألوفًا فى حب عصر الفروسية. غير أن هذا لم يكن إلا مظهرًا آخر للثورة الروحية العامة التى اقترنت بأزمة نظام الإقطاع واكتملت فى ثقافة القصور عند الفرسان. وعلى ذلك فإن العلاقة بين شعر الفروسية الغزلى والأدب الذى أنتجه رجال الدين فى العصور الوسطى كانت علاقة تواز أكثر منها علاقة سبب ونتيجة أو اقتباس متعمد[4]. ومن

---

(1) Werner Mulertt : "Ueber die Frage nach der Herkunft der Troubadourkunst", Neuphilolog. Mitteilungen, XXII, 1921,
(2) K. Burdach, op. cit., p. 1010.
pp. 22 – 3.
(3) H. Brinkmann : Entstehungsgesch. Des Minnesangs, p. 17.
(4) F. R. Schroeter : "Der Minnesang", German. Roman. Monatschrift, 1933, XXI, p. 186.

المؤكد أن الشعراء الفرسان تعلموا الكثير من رجال الدين فيما يتعلق بالأسلوب الفني. فمحاولاتهم الأولى في الشعر تكشف بوضوح عن تأثرهم بقوالب الأناشيد الكنسية وإيقاعاتها. وهناك أيضًا نقاط التقاء بين شعر الحب عند الفرسان والسير الذاتية التي كان يكتبها رجال الدين في ذلك العصر، والتي يظهر فيها طابع جديد، بل طابع حديث، إذا ما قورنت بالسير الذاتية في العصر السابق. غير أن أوجه الشبه هذه — التي كان أهمها ازدياد الحساسية وزيادة الدقة في تحليل الحالات النفسية — ترتبط أيضًا بالتحول الاجتماعي العام الحاسم وبالتقدير الجديد لقيمة الفرد[1]، وهي ترجع إلى جذور مشتركة في التاريخ الاجتماعي، سواء أكانت توجد في الأدب الكنسي أم في الأدب العلماني. ومن المؤكد أن الميل إلى صبغ الحب بصبغة روحانية في شعر الغزل عند الفرسان يرجع إلى أصل مسيحي، ومع ذلك فليس هناك ما يدعو إلى افتراض أن شعراء التروبادور والمنيسنجر قد استمدوا هذا الميل من الشعر الكنسي، إذ أن هذا الميل كان متغلغلاً في الحياة الانفعالية للمسيحية بأسرها. ومن الجائز جدًا أن عبادة النساء قد صيغت على نمط عبادة القديسين في المسيحية[2]، غير أن إرجاع التفاني في الحب إلى أصل مزعوم هو التفاني من أجل السيدة العذراء، وهو بدعة تميز بها الرومانتيكيون[3]، هو أمر ليس له أي سند تاريخي. ففي العصور الوسطى المتقدمة لم تظهر علامات واضحة على عبادة السيدة العذراء، على حين أن بدايات شعر التروبادور ترجع إلى عهد أسبق من ذلك. فعبادة السيدة العذراء لم تكن هي التي ألهمت الشعراء تصورهم الجديد للحب، بل إنها هي ذاتها قد اتخذت بالتدريج طابع الحب عند فرسان البلاط. وأخيرًا فإن ما يدين به مفهوم الحب عند شعراء الفروسية للصوفية، ولاسيما برنار دى كليرفو Clairvaux وهيو اوف سانت فيكتور Hugh of Saint Victor ليس من الوضوح بقدر ما اعتقد البعض من قبل[4].

---

(1) Fr. V. Bezold : "Ueber die Anfaenge des Selbstbiographie und ihre Entwicklung im Mittelalter". In "Aus Mittelalter u. Renaissance", 1918, p. 216.

(2) E. Wechssler : Das Kulturproblem, p. 305 .

(3) A.W. Schlegel : Vorlesungen ueber dramatische Kunst, I, 14 .

(4) Etienne Gilson : La Théologie mystique de Saint Bernard, 1934, p. 215.

ولكـن، أيّـا كانـت العوامـل المخـتلفة الـتى تحكمـت فى شعر التروبادور أو أثـرت فـيه، فـإن هـذا الشـعر كـان شـعرا علمانيًا يتسم بطابع معاد كل المعاداة لروح الكنيسـة الـزاهدة الكهنوتـية. فالشـاعر الدنـيوى أصبح الآن يحل تمامًا محل الشاعر الهـاوى من رجال الدين. وبذلك انتهت الفترة التى قاربت ثلاثة قرون، والتى كانت الأديـرة فـيها تكاد تكون هى المقر الوحيد للشعر. ولقد ظل النبلاء، حتى خلال عصر السـيادة العقلـية للرهـبان، يكونـون جزءا من جمهور المثقفين، غير أن ظهور الفارس عـلى المسـرح بوصـفه شـاعرا كان شيئًا مختلفًا كل الاختلاف عن الدور السـلبى الذى كـان يقـوم بـه الجمهـور العـلمانى من قبل، وكان شيئًا جديدًا إلى حد أننا ينبغى أن نـنظر إلـيه عـلى أنـه كـان مـن أعمـق نقاط التحول فى تاريخ الأدب. ومع ذلك فمن الواجـب ألا نـبالغ فـى إضـفاء طـابع التجانس والشمول على التغير الاجتماعى الذى أصـبح فـيه الفـارس يحـتل قمـة الـتطور الـثقافى. فقـد كـان هناك، إلى جانب شـاعر التروبـادور الفـارس، المنشـد المـتجول المحـترف (منستريل)، الذى ربما هبط الفارس أحيانًا إلى مسـتواه إذا كان يعتمد على فنه وحده، وإن كان ذلك يمثل طبقة اجتماعية منفصـلة. وإلى جانـب التروبـادور والمنسـتريل، ظـل هناك بطبيعة الحال بعض رجال الديـن الذيـن كانوا يهتمون بالشعر، وإن لم يعد هؤلاء يقومون بدور رئيسى من وجهة نظـر تـاريخ الأدب. وأخيرًا كانت هناك الجماعة الأهم، من وجهتى النظر التاريخية والفنـية، فـى فئة المثقفين الجوالين، وهى الجماعة التى يطلق عليها اسم "فاجانتس Vagantes" (أى المشـردين)، الـتى كـان أفـرادها يحـيون حياة تشبه إلى حد بعيد حـياة شـعراء المنستريل الجوالين، وكثيرًا ما كان يخلط بينهم وبين هؤلاء الأخيرين، وإن كـانوا قـد ظلـوا دائمًـا حريصـين عـلى البقاء بمعزل عنهم، تباهيًا منهم بعلمهم. وهكـذا فـإن شعراء ذلـك العصـر كانوا ينتمون إلى كل مستوى من مستويات المجتمع تقريـبًا، إذ نجـد منهم الملوك والأمراء (مثل هنرى السادس وجيوم داكويتين) وممثلين للنـبلاء الكبار (مثل جوفرى رودل Jaufré Rudel وبرتران دى بورن Bertran de Born)، وللنـبلاء الأقـل شـأنًا (مـثل فـالتر فون دورفو جلفيده Walter von der Vogelweide) ولـرجال الحاشـية (مـثل فولفـرام فـون ايشنباخ Wolfram von Eschenbach) وشـعراء المنسـتريل البورجوازيين (مثل ماركابرو Marcabru وبرنار

دى فنتادور Bernart de Ventadour ورجال دين من جميع المراتب. وهناك سبع عشرة امرأة بين أسماء الشعراء الأربعمائة المعروفة لنا.

ولقد استعاد شعراء المنستريل المحبوبون مجدهم مرة أخرى حين ظهرت من جديد تلك الأقاصيص البطولية القديمة التى ارتفعت مكانتها بعد ظهور الفرسان وغزت مجالات اجتماعية عليا، بعد أن كانت تقتصر على أبواب الكنائس والنزل، فأصبحت تلقى فى كل مكان اهتمامًا من رجال القصور. ومع ذلك فقد ظلت مكانة هؤلاء الشعراء أقل بكثير من مكانة الفرسان ورجال الدين، الذين كان حرصهم على التميز عن شعراء المنستريل لا يقل عن حرص شعراء مسرح ديونيزوس فى أثينا وممثليه على التميز عن المثلين الهزليين المقلدين mimes ، أو عن حرص شعراء الملاحم البطولية (Scops) ، فى عصر الهجرة، على التميز عن المهرجين المضحكين (jugglers) على أن الملاحظ أن شعراء الفئات الاجتماعية المختلفة كانوا فيما مضى يعالجون موضوعات مختلفة، وكان هذا فى ذاته معيارًا للتميز الاجتماعى. أما الآن، بعد أن أصبح شاعر التروبادو يعالج نفس الموضوعات التى يعالجها شاعر المنستريل، فكان لزامًا عليه أن يتفوق على المنشد العادى فى طريقة معالجته للموضوع. وهكذا فإن "الوزن المعتم" (trobar clus) الذى أصبحت الأذواق تميل إليه فى ذلك العصر، بما فيه من غموض متعمد وحب للألغاز ، وتكديس للصعوبات فى الشكل والمضمون، لم يكن فى كثير من الأحيان إلا وسيلة لإبعاد الطبقات الدنيا غير المثقفة عن اللذة الجمالية التى تستمتع بها الطبقات العليا للمجتمع، وأداة تتميز بها هذه الأخيرة عن مجموعة المهرجين والمضحكين. فهو فى العادة مظهر للرغبة فى التميز الاجتماعى يفسر استمتاع الفنان بما هو صعب معقد، ويفسر الجاذبية الجمالية للمعانى الخفية، وللارتباطات الدقيقة البعيدة بين المعانى، والتأليف المتفكك المتقطع الذى لا يخضع لنظام ثابت، والرموز التى لا يدرك معناها فورًا، ولا تستوعب استيعابًا تامًا بعد ذلك، والموسيقى التى يصعب حفظها، و"الألحان التى لا يعرف المرء فى بدايتها على أى نحو ستنتهى" — أى بعبارة أخرى، الجاذبية الخاصة لكل استمتاع وسعادة خفية غير ظاهرة. ونستطيع أن نقدر أهمية صفة الأرستقراطية العقلية هذه فى شعراء التروبادور وتلاميذهم إذا أدركنا أن دانتى قد وضع أرنو

دانيـيل Arnaut Daniel ، أغمـض شـعراء البروفنسـال وأشدهم تعقيدًا، في المرتبة العليا بين هؤلاء الشعراء جميعًا[1].

وعـلى الـرغم مـن أن مرتـبة شـاعر المنستريل العامى كانت أدنى من الشاعر الفـارس، فـإن ارتـباطه فـى المهنة بهذا الأخير قد عاد عليه بمنافع هائلة، فلولا هذا الارتباط لما استطاع أن يعبر عن شخصيته الفردية تعبيرًا علنيًا، أو أن يجهر بمشاعره الذاتـية، أو بعـبارة أخرى أن يتحول من شعر الملاحم إلى الشعر الغنائى. ولولا المركز الاجـتماعى الجديـد للشـاعر لـما أمكـن ظهـور هـذه الـنزعة الذاتـية الشـعرية، وشعر الاعتراف الشخصى، وهذا الاهتمام بتحليل المرء لمشاعره الخاصة. كذلك فإن مشـاركة الشـاعر فـى المكانـة الاجتماعـية للفارس هى وحدها التى جعلته يبدأ مرة أخرى فى المطالـب بحقـوق التأليـف وامـتلاك أعمالـه. فلـو لم تكـن مهـنة الشـعر مهـنة أصبح يمارسـها أشـخاص لهـم مركز اجتماعى رفيع، لما استقرت عادة إشارة المرء إلى نفسه فـى أشـعاره بمـثل هذه السـهولة. وإنا لنجد أن ماركابرو Marcabru قد تحدث عن نفسـه فـى عشـرين مـن قصائده الثلاث والأربعين، كما أشار أرنو دانيل إلى نفسه فى جميع قصـائده تقريبًا[2].

ولقـد كـان شعراء المنستريل، الذين عادوا الآن إلى الظهور فى كل بلاط، بل أصبحوا يكونـون جـزءا أساسـيًا فى أشد القصور تواضعًا – كانوا أساتذة فى الإلقاء، فهـم يجمعـون بـين الإنشـاد وبـين تقديـم فواصل مقـروءة. فهل كانت القصائد التى يـتلونها مـن تألـيفهم؟ الأرجح أنهم كانوا فى البداية يرتجلون، شأنهم شأن أسلافهم المـثلين الهزلـيين المقلديـن Mimes ، ولا شـك فـى أنهـم كـانوا حتى أواسط القرن الـثانى عشـر يمـثلون الشـاعر والمنشـد معًا. ولكن يبدو أنه حدث فيما بعد تخصص، ويـبدو أن بعـض شـعراء المنسـتريل على الأقل قد اقتصروا على إلقاء أشعار الآخرين. ومـن الواضـح أن الشـعراء مـن الأمـراء والنـبلاء كانوا فى البداية مجرد تلاميذ لشعراء المنستريل، الذين ساعدوهم دون شك، بفضل خبرتهم المهنية، على حل ما يعترضهم

---

[1] Bédier – Hazard : Hist. De la litt. Fanç., I, 1823, p. 46.

[2] E. Wechssler : Das Kulturproblem, p. 93 .

مـن صـعوبات فنـية. وإذن فقـد كان المنشدون غير النبلاء، منذ البداية، خدمًا للهواة الأرستقراطيين ، ولا شـك فـي أن الشـعراء الفرسـان الذيـن أصـابهم الفقـر أصبحت تـربطهم فـيما بعـد علاقـة تبعية مماثلة باللوردات الكبار الذين كانوا هواة لهذا الفن. وكـان يحـدث أحـيانًا أن يسـتعين الشـعراء المحترفـون الـناجحون أنفسهم بخدمات شـعراء المنسـتريل الأفقـر مـنهم: فمن الملاحظ بوجه خاص أن الهواة الأغنياء وشعراء التروبـادور المشـهورين لم يكونـوا يلقـون أشـعارهم ، بـل كـانوا يسـتأجرون شـعراء المنسـتريل لإلقائهـا[1]. وهكـذا ظهـر تقسيم ملحوظ للعمل الفني أدى إلى زيادة توسيع الهـوة الاجتماعـية بـين التروبـادور النبـيل وبـين شاعر المنستريل العامى، وذلك فى الـبداية على الأقل. على أن هذه الهوة أخذت تضيق بالتدريج، وأدت عملية التسوية آخـر الأمـر إلى ظهـور أنـواع مـن الشعراء، في شمال فرنسا بوجه خاص، قريب كل القـرب من الكاتب فى العصر الحديث، لم يعد يكتب للإلقاء، وإنما يؤلف كتبًا تقرأ. فالأناشيد البطولية القديمة كانت تغنى، والأنشودة الشعبية المسماة Chansons de geste كانـت تلقـى، وملاحم البلاط القديمة كانت على الأرجح تقرأ بصوت مرتفع، أمـا قصـص الحب والمغامرة فأصبحت الآن تؤلف بوصفها مادة تقرأها السيدات. ولقد وصـف البعض التغير الذى أصبحت بفضله للمرأة مكانة رئيسية وسط جمهور الأدب، بأنـه أهـم تغـير فـى تـاريخ الأدب الغـربى[2]. ولكن التغير الذى أدى إلى التحول إلى القـراءة بوصـفها شـكل الـتجربة الفنـية لم يكـن يقـل عـن ذلـك أهمـية بالنسـبة إلى المسـتقبل. إذ لا يمكـن أن يصـبح الشـعر هوايـة ، وعـادة، وضـرورة يومية، إلا عندما يقـرأ. فعـندئذ فقـط يمكـن أن يصـبح "أدبًـا" لا يقتصـر الاسـتماع بـه على المناسبات الرسـمية فـى الحياة أو الأعياد الخاصة، بل يستطيع المرء أن يلجأ إليه كلما شاء من أجـل قضـاء وقـته. وهكـذا يفقـد الشـعر آخـر الآثار الباقية من طابعه الإلهى القديم، ويصـبح مجـرد "خيال" ومجرد ابتداع يثير اهتمامنا الجمالى دون أن يزعم أنه ينطوى عـلى أى عنصـر مـن عناصـر الإقـناع. ولهـذا السـبب قـيل عـن كريتـيان دى تـروا Chrétien de Troyes أنـه شـاعر لا يؤمـن بالأسـرار التى تدور حولها سير البطولة

[1] Edmond Faral : Les Jongleurs en France au Moyen – Age, 1910, pp. 73 – 74 .
[2] Albert Thibaudet : Le Liseur des Romans, 1925, p. XI.

الكلتية (Beltic) ، بل لم يعد لديه أدنى شك فى أن لها معنى حقيقيًا. فالقراءة المنتظمة تحول المستمع الخاشع إلى قارىء غير عابىء — ولكنها قد تحوله أيضًا إلى نواقة خبير، ويؤدى تطور الذواقة آخر الأمور إلى التوحيد بين المستمعين والقراء فى فئة يجمع بينها اهتمام مشترك، ويمكن بحق أن يطلق عليها اسم "الجمهور الأدبى". ويؤدى نهم هذا الجمهور بعد ذلك إلى نتائج من أهمها ظاهرة الأدب الذى يمكن تسميته بأدب اللحظة العابرة (ephemeral literature) المكتوب من أجل إرضاء الأذواق المؤقتة. ونستطيع أن ننظر إلى رومانسيات الحب الغزلية فى ذلك العصر على أنها أول أمثلة هذا النوع من الأدب.

ولنلاحظ أن القراءة تقتضى أسلوبا فى تحديد علاقات أجزاء العمل الأدبى يختلف كل الاختلاف عن الأسلوب الملائم للإلقاء أو القراءة بصوت مرتفع، وهى تتطلب، وتتيح، بلوغ تأثيرات جديدة من نوع لم يكن يعرف من قبل على الإطلاق. فالعمل الذى يقصد منه الغناء أو التلاوة يؤلف أساسًا بناء على مبدأ الانضمام البسيط: فهو يتألف من أغنيات أو حكايات أو فقرات منفردة كل منها مكتمل فى ذاته إلى حد ما. ومن الممكن أن تقاطع التلاوة فى أى موضع تقريبًا، ولا يطرأ على التأثير الكلى ضرر كبير لو أسقطت بعض الأجزاء. ولا تتحقق الوحدة فى مثل هذا العمل عن طريق شكل التأليف فيه، وإنما عن طريق وحدة الجو الذى يشيع فى العمل كله. وهذا هو البناء الذى تتميز بـه "أنشـودة رولان Chanson de Roland"[1]، أما "كريتيان دى تروا Chrétien de Troyes فإنه يستخدم طريقة التأخير والاستطراد والمفاجأة فى تحقيق مؤثرات خاصة من التوتر لا تتولد عن الجزء الخاص منظورًا إليه فى ذاته، وإنما عن علاقة مختلف الأجزاء بعضها ببعض، وتعاقبها وتضادها. وقد اتبع شاعر رومانسيات الحب والمغامرة هذه الطريقة، ليس فقط لأن جمهوره — كما لاحظنا من قبل[2] — أصعب إرضاء من جمهور "أنشودة رولان"، بل أيضًا لأنه يؤلف لقراء، ومن ثم كان فى استطاعته، وكان من الواجب

---

[1] Karl Vossler : Frankreichs Kultur in Spiegel seinger Sprachentwicklung, 1921, 3rd edit., p. 59.

[2] Ibid .

عليه في نفس الآن، أن يحدث تأثيرات يستحيل أن تحدثها التلاوة الشفوية التي لا تدوم إلا وقتًا قصيرًا، فضلاً عن أنها تتعرض للمقاطعة العشوائية. وهكذا فإن هذه الرومانسيات المخصصة للقراءة قد استهلت عهد الأدب الحديث، إذ أنها أول قصص للحب على كل شيء عداه، وتشيع فيها كلها الروح الغنائية، وتكون فيها حساسية الشاعر هي المعيار الرئيسي للامتياز. والأهم من ذلك كله أنها كانت أول "حكايات متينة البناء Récits bien faits" – إذا شئنا استخدام هذا المفهوم المشهور في النقد الدرامي.

ويؤدى اتجاه التطور خلال عصر الفرسان التروبادور وشاعر المنستريل العامي، في أول الأمر، إلى نوع من التقريب بين هذين النمطين الاجتماعيين المختلفين، ولكنه يؤدى فيما بعد، قرب نهاية القرن الثالث عشر، إلى تمايز جديد بينهما. وترتب على ذلك، من جهة، ظهور شاعر البلاط menestrel [*](بالمعنى الضيق)، الذى كان مستقرًا، يتقاضى أجرًا، كما ترتب عليه من جهة أخرى ظهور نوع من المنشد اندمج بالناس وأصبح هو الشاعر الهزلي jongleur الذى لا سيد له. فبمجرد أن أخذت القصور تحتفظ لنفسها بشعراء ومنشدين بوصفهم موظفين لهم منصب رسمي، أخذ شعراء المنستريل الجوالون يفقدون عادات الطبقات العليا، ويوجهون شعرهم – كما كانوا يفعلون قبل ارتقائهم اجتماعيًا في بداية عصر الفروسية – إلى جمهور أدنى مرتبة[1]. ومن جهة أخرى فإن شعراء البلاط، الذين تعمدوا أن يقفوا في الطرف المضاد لهم، قد تطوروا إلى أدباء بالمعنى الصحيح، يتصفون بكل مظاهر الغرور والكبرياء التي أصبحت تميز أدباء النزعة الإنسانية فيما بعد. فهم لم يعودوا يقنعون بالتمتع بالحظوة لدى سيد عظيم والانتفاع من كرمه، وإنما أصبحوا يتوقون إلى أن يصبحوا معلمين لسادتهم[2]. ولم يعد الأمراء يحتفظون بهم من أجل الترويح عن ضيوفهم فحسب، وإنما أصبحوا يتخذون منهم رفاقًا وأمناء على السر ومستشارين. وكان لهم في الواقع مركز وزاري، كما يدل على ذلك التقارب بين لفظ الوزير minister واللفظ الذى كان يطلق عليهم menestrel.

---

[*] ينبغي التمييز بين شاعر البلاط هذا menestrel والشاعر أو المنشد العامي Minstrel . (المترجم)

[1] Emile Freymond : Jongleurs et menestrels, 1883, p. 48 .

[2] Joseph Bédier : Les Fabliaux, 1925, 4th edit., pp. 418, 421 .

وعلى أية حال، فإن مركزهم كان أعلى بكثير من أى تابع من التابعين فى العصور الماضية، فكانوا يعدون أرفع الثقات فى كل المسائل المتعلقة بالذوق السليم، وأصول السلوك فى القصور، وشرف الفروسية[1]. وهؤلاء هم الأسلاف الحقيقيون لشعراء عصر النهضة وأدبائه الإنسانيين، أو هم على أية حال قد أسهموا فى التمهيد لظهور هؤلاء الأخيرين بدور لا يقل عن دور خصومهم، أعنى المثقفين المشردين vagantes ، الذين يميل "بوركارت Burckhardt" إلى أن ينسب إليهم كل الفضل فى هذا الصدد[2].

كان "الأديب المشرد vagans" من رجال الدين أو المثقفين الذين يهيمون على وجوههم منشدين وقارئين للأشعار، فهو قسيس هارب أو طالب تخلى عن دراسته — أى أنه بوهيمى منبوذ من طبقته الاجتماعية. وهو نتاج لنفس الثورة الاقتصادية، ومظهر لنفس الحركة الاجتماعية، التى ظهر بفضلها بورجوازى المدينة والفارس المحترف، وإن كانت قد ظهرت فيه، منذ ذلك الوقت البعيد، علامات هامة من عدم الاستقرار الاجتماعى الذى يميز المثقفين (الانتلجنسيا) المحدثين. فهو لا يحترم الكنيسة أو الطبقات المميزة على الإطلاق، وهو ثائر أباحى يقف من حيث المبدأ فى وجه كل تراث وتقاليد. وهو فى قرارة نفسه ضحية لاختلال التوازن الاجتماعى: فهو ظاهرة انتقالية تتميز بها العصور التى تتخلى فيها جماهير من الناس عن الجماعات الاجتماعية التى كانت تنتمى إليها من قبل، والتى كانت تتحكم فى جميع مظاهر حياة أفرادها، وتنضم إلى تجمعات أخرى أقل تماسكًا، تمنحها مزيدًا من الحرية، وإن لم تكن تتيح لها من الحماية إلا قدرًا أقل. وأدى إحياء المدن وتركز السكان فيها، وقبل ذلك كله، ازدهار الجامعات، إلى خلق ظاهرة اجتماعية جديدة — هى العامل الدارس scholar - proletariat[3]. كذلك فقد جزء من رجال الدين استقرارهم الاجتماعى. فقبل ذلك كانت الكنيسة تضطلع بالمسئولية

---

(1) E. Faral, op. cit., p. 114.

(2) Hohm Suessmilsch : Die lateinische Vagantenpoesie des 12 und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung, 1917, p. 16 – Cf. Wolfgang Stammler's review in "Mitteilungen aus der hist. Lit., 1920, vol. 48, pp. 85 ff., and Georg v. Below : Ueber hist. Periodisierung, 1925, p. 33.

(3) "Carmina Burana", edit. By Alfons Hilka and Otto Schumann. II, 1930, p. 82.

عـن جمـيع تلامـيذ المـدارس الأسـقفية أو مـدارس الأديـرة، أمـا بعـد أن اتسع نطاق الحـرية الشخصـية وأصـبح هـناك مـيل عـام إلى الارتفـاع فى السلم الاجتماعى، فقد امـتلأت المـدارس والجامعـات بالشـبان الفقـراء، ولم تعـد الكنيسـة راغـبة فى إيجاد وظـائف لهـم جمـيعًا. وكان هؤلاء الشبان، الذين لم يكن فى استطاعة الكثيرين منهم إتمـام دراسـاتهم، يحيون فى كثير من الأحيان حياة تجوال يقومون فيها بالتسول أو بالتمثـيل الهـزلى. وكان من الطبيعى أن يعملوا فى كل الأحوال على استخدام شعرهم أداة يصبون بها جام غضبهم ونقمتهم على ذلك المجتمع الذى كان يبدى نحوهم كل هذا الإهمال.

ولقـد كـان الشـعراء المشـردون (الفاجانـتس) يكتـبون باللاتينـية، وكانوا هم المـرفهون عـن السـادة الروحـيين، لا الزمنـيين. ولكـن حـياة المـثقف الجوال لم تكن تخـتلف كـثيرًا، فى جميع النواحى الأخرى، عن حياة شاعر المنستريل الجوال. كما لم يكـن الفـارق بيـنهما فـى التعلـيم كـبيرًا إلى الحد الذى يظن عادة. ذلك لأن هؤلاء القساوسـة المـتمردين والطـلاب العابـثين لم يكونـوا، عـلى أيـة حـال، إلا أنصـاف متعـلمين، شـأنهم شـأن الممثلين المقلدين mimes والشعراء الهزليين jongleurs[1]. ومـع ذلـك فـإن أعمـالهم، فـى اتجاهـا العـام على الأقل، كانت شعرًا مثقفًا لطبقة اجتماعية خاصة، وكانت موجهة إلى جمهور صغير رفيع الثقافة نسبيًا. وعلى الرغم مـن أن هؤلاء "الشعراء المشردين" كانوا فى كثير من الأحيان يضطرون إلى الترويج عن جماعـات غير مثقفة بأشعار مكتوبة باللغة العامية، فإنهم حرصوا بشدة على الابتعاد عن شعراء المنستريل العاديين[2].

ولـيس مـن السـهل دائمًا أن نميز شعر "المشردين" (الفاجانتس) تمييزا قاطعًا مـن الشـعر المدرسـى[3]. فهـناك عـدد مـن قصـائد الحـب الغنائية المكتوبة باللاتينية الوسـطى تمـثل شـعرًا مـثقفًا، ولكـن بعـض هـذه القصـائد كانت مجرد شعر مدرسى، بمعـنى أنهـا ألفـت كجـزء مـن التعلـيم المـنتظم. ولم تكـن كـثير من أنشودات الحب

---

(١) J. Bédier : Les Fabliaux, p. 395.

(٢) Hennig Brikmann : "Werden und Wesen der Vaganten", Preussische Jahrbuecher, 1924, p. 195 .

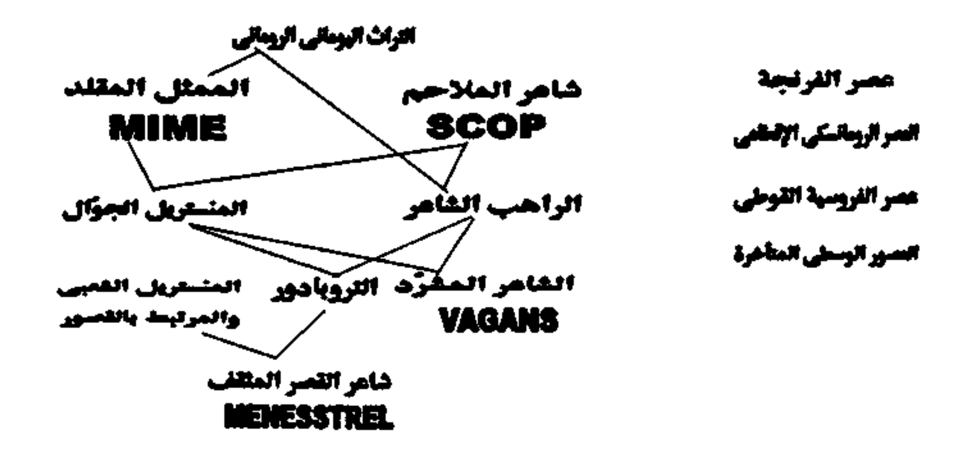
(٣) قارن فيما يتعلق بالجزء الآتى كتاب :
Hilka – Schumann : Carmina Burana, II, pp. 84 – 5 .

الملتهبة سوى واجبات مدرسية، فلا يمكن أن تكون مرتكزة على تجارب مباشرة عميقة. ولكن هذه بدورها ليست هي القصة الكاملة للأشعار الغنائية المكتوبة باللاتينية الوسطى. فأغلب الظن أن بعض أغاني الخمر على الأقل، وربما أغاني الحب أيضًا، قد ظهرت أصلاً في الأديرة. كذلك فإن قصائد مثل قصيدة "لقاء في جبل روماريكي Concilium in Monte Romarici" أو قصيدة "عن فيليس وفلورا De Phyllide et Flora" تنتسب على الأرجح إلى كبار رجال الدين – بل إن الشعر اللاتيني الدنيوي في العصور الوسطى كان على الأرجح شعرًا أسهم فيه رجال الدين بجميع مراتبهم.

وأهم الفروق بين أشعار الحب الغنائية عند "الفاجانتس" وبين نظائرهم عند التروبادور هي أن الأولى تتحدث عن المرأة بازدراء لا بروح الميل، وتعالج موضوع الحب الحسي بطريقة صريحة تكاد تصل إلى حد الحيوانية. وما ذلك إلا مظهر آخر لعدم الاحترام الذي كان يبديه "الفاجانتس" نحو كل ما تعمل التقاليد على تكريمه، وليس، كما اعتقد البعض، نوعا من الانتقام من حالة التعفف، إذ ليس من المحتمل أن يكونوا قد مارسوا هذه الحالة قط. ففي أشعار "جوليار Goliard" السوقي الساخر fabliaux. وهذا التشابه لا يمكن أن يكون عارضًا، وهو يؤدي بنا إلى القول بأن "الفاجانتس" كان لهم دور مباشر في خلق هذا الأدب المضاد للمرأة والمضاد للرومانتيكية بأسره. وعلى أية حال فهناك حقيقة تؤيد هذا الاستنتاج، هي أنه لم تكن هناك طبقة واحدة استطاعت أن تنجو من سخرية هذا الشعر السوقي (fabliaux): لا الرهبان ولا الفرسان، ولا البورجوازيون ولا الفلاحون. ولقد كان المثقف الجوال يرفه عن البورجوازي أيضًا في بعض الأحيان، بل كان أحيانًا يعده حليفًا له في حربه السرية ضد الطبقة الحاكمة، ولكنه كان مع ذلك يزدريه. والحق أن من الخطأ البين أن ننظر إلى هذا الشعر السوقي على الرغم من روحه غير المكترثة، وإهماله للقالب الأدبي، ونزعته الخشنة إلى مطابقة الطبيعة، على أنه كان أدبًا للشعب وحده دائمًا، أو أن نفترض أنه لم يكن إلا لجمهور بورجوازي فحسب. فالأمر المؤكد هو أن كتاب هذا النوع من الأدب كانوا بورجوازيين، لا فرسانا، وأن الروح الغالبة عليهم كانت بدورها روحًا بورجوازية – فهي عقلانية، لا تعلل نفسها بالأوهام، ساخرة، بعيدة عن الرومانتيكية. ومع ذلك، فكما أن الجمهور البورجوازي

كـان يجـد فـى رومانسـيات الفروسـية متعة لا تقل عما يجده فى الأقاصيص العديدة الـتى تـدور حـول حـياة الطـبقة الوسـطى، فكذلـك كـان النبلاء يحبون الاستماع إلى قصـص شـعراء المنسـتريل المكشـوفة، بقـدر مـا كـانوا يحـبون الرومانسـيات البطولية لشـعراء البلاط. ولم تكن الأشعار السوقية أدبًا طبقيًا بورجوازيًا بالمعنى الذى كانت به الأنشـودة البطولـية أدبًـا للنبلاء المحاربين، أو رومانسيات الحب أدبًا طبقيًا لفرسـان القصـور. وهـى عـلى أيـة حـال تمثل البورجوازى فى حالة منعزلة، فيها نقد ذاتى، وهـذا الـنقد الذاتـى البورجوازى الذى كانت تعبر عنه جعل لها أيضًا جاذبيتها على المراتـب العلـيا للمجـتمع. وبطبـيعة الحال فإن استمتاع طبقة النبلاء بالأدب الخفيف للأوسـاط البورجوازية لا يعنى بالطبع أنها كانت تعد هذا أدبًا يقف على قدم المساواة مـع رومانسيات فرسان البلاط. فهى تستمتع بالقصص على نفس النحو الذى تستمتع عليه بالتمثيل الصامت، وبغناء المنشدين الجوالين، و"الأدباتية".

وفـى العصـور الوسـطى المـتأخرة أخـذ الشعر يزداد اقترابًا من الطابع البورجوازى، وكذلـك الحـال فى الشاعر، تمشيًا مع شعره ومع جمهوره. ومع ذلك لم تظهر خلال مـا تـبقى مـن العصـور الوسـطى أنمـاط جديـدة من الشعراء – باستثناء شعراء الميستر سـنجر ذوى العقليات البورجوازية – وإنما ظهرت فقط فروع جديدة للأنماط القديمة. ويمثل الشكل الآتى شجرة نسب هذه الأنماط المختلفة :



الفصل التاسع

ثنائية الفن القوطى

تظهر المرونة الروحية للعصر القوطى فى أعمال الفن البصرى بصورة أوضح، على وجه العموم، من تلك التى تظهر بها فى الأعمال الشعرية. فقد ظلت ممارسة الفنون البصرية فى أيدى جماعة موحدة فى عمومها، مما جعلها تسير فى تطور متصل تقريبًا، على حين أن الإنتاج البشرى، الذى كان يتحول من مستوى اجتماعى إلى آخر، قد سار فى سلسلة من القفزات أو الأطوار التى كانت فى كثير من الأحيان متقطعة تفتقر إلى الاتصال. وفضلاً عن ذلك فإن الروح البورجوازية، التى كانت هى القوة الدافعة فى المجتمع الجديد المختل التوازن، قد فرضت نفسها بسرعة أكبر، وبصورة أكمل فى الفنون التشكيلية منها فى الشعر. ففى حالة الشعر لم تكن هناك إلا أنماط قليلة على هامش إنتاج ضخم، تعبر مباشرة عن الاستمتاع الدنيوى الواقع بالحياة، المميز للبورجوازية، على حين أن هذه الروح البورجوازية تتغلغل فى الفن التشكيلى كله بجميع أشكاله تقريبًا.-ففى هذا الفن ظهر تحول هائل للروح الأوروبية من مملكة الله إلى الطبيعة، ومن العالم الآخر إلى البيئة المباشرة، ومن الغوامض الأخروية الهائلة إلى أسرار عالم المخلوقات الأكثر بساطة، وظهر هذا التحول فى الفن التشكيلى بصورة أوضح من ظهوره فى الشعر الممثل لذلك العصر. فالفن البصرى كان أسبق إلى الكشف عن تحول اهتمام الفنان من الرموز الكبرى والملاقات الميتافيزيقية إلى تصوير ما يدور فى التجربة المباشرة، وما هو جزئى محسوس. وعاد الفنان مرة أخرى إلى تكريم الحياة العضوية، التى فقدت بعد نهاية العالم القديم كل معنى وقيمة لها، وأصبحت الأشياء الفردية فى الواقع المجرب منذ ذلك الحين موضوعات للفن، دون أن تحتاج إلى تفسير أخروى خارق للطبيعة.

وليس في وسع المرء أن يجد تعبيرًا عن هذا التطور، أفضل من كلمات القديس توما : "الله يستمتع بالأشياء جميعًا، لأن كلا منها متفق مع ماهيته." فهذه الكلمات شعار كامل للتبرير اللاهوتي لنزعة مطابقة الطبيعة. فكل شيء حقيقي، مهما كان من ضآلته وعرضيته، له علاقة مباشرة بالله، وكل شيء يعبر عن الطبيعة الإلهية بطريقته الخاصة، ومن ثم فإن له قيمته الخاصة ومعناه بالنسبة إلى الفن بدوره. وعلى الرغم من أن الأشياء لا تسترعي انتباهنا، في الوقت الراهن، إلا بوصفها مظاهر لله، وتتدرج – تبعًا لدرجة مشاركتها في الله – في ترتيب تصاعدي، فإن الفكرة القائلة إنه لا يوجد مستوى من مستويات الوجود، مهما كان انحطاطه، إلا وله دلالته، وفيه قبس من الألوهية، وبالتالي فليس فيها ما هو غير جدير بأن يصور في الفن – هذه الفكرة كانت فاتحة عهد جديد. وهكذا فإن فكرة القوة الإلهية التي تمارس في الأشياء المخلوقة قد حلت، في الفن بدوره، محل فكرة الإله المستقل كل الاستقلال عن العالم. ذلك لأن الإله الذى "يدفع من الخارج" كان يتمشى مع النظرة الأرستقراطية إلى العالم في العصر الإقطاعي المتقدم، أما الإله الحاضر الذى يمارس قدرته على جميع مستويات الطبيعة فيتمشى مع اتجاه عالم أكثرا تحررًا، لا يستبعد فيه كل الاستبعاد إمكان ارتفاع المرء عن مستواه. وقد ظل التسلسل الميتافيزيقي في مراتب الأشياء يعبر عن مجتمع مؤلف من طبقات متدرجة، غير أن النزعة التحررية للعصر تتبدى أيضًا في القول بأن أدنى مراتب الوجود هي ذاتها ضرورية بطريقتها الخاصة. فمن قبل كانت هناك هوة لا تعبر، تفصل بين هذه المراتب، أما الآن فأصبحت هذه المراتب متصلة بعضها ببعض. وعلى ذلك فإن العالم يصور، بوصفه موضوعًا للفن أيضًا، على أنه واقع متصل، وإن يكن متدرجا بدقة.

ولابد أن يكون واضحًا أنه لا يوجد في العصور الوسطى المتأخرة إمكان لقيام نوع من نزعة مطابقة الطبيعة التي ترد الواقع بأسره إلى مجرد مجموع للانطباعات الحسية، مثلما كان من المستحيل فيها أن تحل طريقة الحياة البورجوازية محل أشكال الحكم الإقطاعي بدورها، أو أن تزول تمامًا الدكتاتورية الروحية للكنيسة في سبيل قيام ثقافة حرة، دنيوية، لا تقيدها أية قيود. فما نجده في الفن، كما في جميع ميادين الحضارة الأخرى، إنما هو توازن معين بين الحرية والتقييد. وما

كانت النزعة إلى مطابقة الطبيعة في العصر القوطي إلا توازنًا غير مستقر بين النوازع التي تؤكد الحياة والنوازع التي تنكرها، تمامًا كما يتغلغل التناقض الباطن في عصر الفروسية بأسره، وكما تتأرجح الحياة الدينية بأسرها بين التعاليم المفروضة والإيمان الباطن، بين العقائد الكنسية والتقوى العلمانية، بين الحرفية والذاتية. ففي كل هذه المتقابلات الاجتماعية والدينية والفنية يظهر نفس التناقض الداخلي، ونفس الاستقطاب الروحي.

وأوضح مظهر لهذه الثنائية هو الشعور الغريب نحو الطبيعة في الشعر والفن القوطي. فلم تعد الطبيعة عالمًا ماديًا أخرس عديم الروح، كما كانت تبدو — وكان من الضروري أن تبدو — في نظر العصور الوسطى المتقدمة بفكرتها اليهودية المسيحية عن الله بوصفها سيدا وخالقًا روحيًا غير منظور. فقد كان الإيمان بالتعالي المطلق لله يستتبع حتمًا، في ذلك الحين، إقلالاً من قيمة الطبيعة، كما أن الفكرة التي أصبحت سائدة الآن عن شمول الألوهية Pantheism قد أدت إلى رد اعتبار الطبيعة. فقبل الحركة الفرنسسكانية لم يكن من الممكن أن تطلق صفة "الأخ" إلا على إنسان مماثل، أما بعد هذه الحركة فأصبح من الممكن إطلاقها على أي مخلوق[1]. وفضلاً عن ذلك فإن هذه الفكرة الجديدة عن الحب كانت تتمشى مع الاتجاه التحرري لذلك العصر. فلم يعد المرء يبحث في الطبيعة عن نظائر لحقيقة خارقة للطبيعة فحسب، وإنما أصبح يبحث فيها عن آثار لشخصيته وانعكاسات لمشاعره الخاصة[2]. فالمرج المزهر، والجدول المغطى بالجليد، والربيع والخريف، والصباح والمساء، كل هذه تعد مراحل في رحلة للحج تقوم بها الروح. ومع ذلك فعلى الرغم من هذا الشعور بالألفة مع الطبيعة، ظل الناس يفتقرون إلى إدراك ما هو فردي في الطبيعة. فالصور المستخلصة من الطبيعة كانت جاهزة وتقليدية في جمود، وتفتقر إلى التنوع الشخصي والتعاطف العميق[3]. ففي أغنيات الحب تتكرر مرارًا أوصاف محفوظة لمناظر الربيع والشتاء، حتى تغدو آخر الأمر مجرد صيغ تقليدية فارغة.

---

[1] Max Scheler : Wesen und Formen der Sympathie, 1923, pp. 99 – 100.

[2] W. Ganzenmueller, op. cit., p. 225.

[3] Alfred Biese : Die Entwicklung des Naturgefuhls im Mittelalter und in der Neuzeit, 1888, p. 116.

ومع ذلك فإن مجرد تحول الطبيعة إلى موضوع للاهتمام، والنظر إليها فى ذاتها على أنها أمر جدير بالوصف هو فى ذاته أمر يسترعي النظر. والواقع أن عينى الإنسان ينبغى أن تتفتحا أولاً على الطبيعة قبل أن تستطيع كشف السمات الفردية فيها.

وتتجلى النزعة القوطية إلى مطابقة الطبيعة فى تصوير الهيئة البشرية بصورة أوضح وأكثر اتساقًا بكثير مما تجلى فى أوصافها هذه للمناظر الطبيعية. ففى ذلك الميدان نصادف على الدوام نظرة جديدة إلى الفن، وهى نظرة مضادة تمامًا التجريد النمطى فى العصر الرومانسكى وهنا يتركز الاهتمام كل الارتكاز على ما هو فردى مميز – حتى قبل عهد تماثل الملوك فى ريمز Reims والصور الشخصية للمؤسسين فى نامبرج Naumberg. ذلك لأننا نجد بالفعل نظائر تقترب مما فى هذه الصور من نضارة وحيوية وطابع مباشر، فى الأشكال المرسومة على البوابة الغربية فى شارتر[1]. وهذه الصور بدورها قد رسمت بقدر من الدقة يجعلنا نوقن بأنها لابد كانت دراسات لنماذج حية فعلية. فالعجوز الطيب الذى يبدو عليه المظهر الريفى، بعظام خده الناتئة، وأنفه العريض المفلطح، وعينيه المائلتين قليلاً، لابد أنه كان إنسانًا يعرفه الفنان شخصيًا. والأمر الذى يسترعى الانتباه هو أن هذه الأشكال، وإن كانت لا تزال تظهر فيها صفات الثقل والخشونة الآرخية القديمة، ولم يكن قد ظهر فيها بعد أى أثر للحيوية اللاحقة فى عصر الفروسية، كانت حافلة بالشخصية إلى حد يدعو إلى الدهشة. ومن الواضح أن الشعور بالفرد كان من أول مظاهر الاتجاه الدينامى الجديد. والحق أن من الأمور التى تدعو إلى الدهشة بحق أن نرى ذلك الانتقال المفاجئ للفن من حالة لم يكن ينظر فيها إلى الجنس البشرى إلا فى كليته وإطراده، ولا يميز بين الناس إلا تبعًا لكونهم سينعمون بالخلاص أو ستلحق بهم اللعنة، ويتجاهل كل الفوارق الفردية الأخرى على أساس أنها خارجة كل الخروج عن الموضوع، إلى حالة مختلفة كل الاختلاف، تؤكد الفردانية وتحاول الوصول إليها فى كل شكل[2]. ومما يدعو إلى الدهشة أن نرى كيف استيقظ فجأة إحساس بالأشياء

---

(1) Wilhelm Voege : Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200", Zschr. F. bild. Kunst, N.F., XXV, 1914, pp. 193. ff.

(2) Henri Focillon : "Origines monumentales du Portrait français". In "Mélanges offerts à M. Nicolas jorga", 1933, p. 271.

العادية وفى الحياة اليومية، وكيف بدأ الناس مرة أخرى يلاحظون بسرعة، ويرون الأشياء رؤية "صحيحة"، ويجدون ثانية لذة فيما هو عرضى تافه. ومما يشهد بضخامة التغير الذى طرأ على الأسلوب أنه، حتى فى حالة فنان مثالى مثل دانتى، كانت قدرة هذا الفنان على إدراك التفاصيل الصغيرة هى مصدر قيمته الشعرية الكبرى.

فما الذى حدث بالفعل؟ أن التغير الأساسى هو أن فن العصور الوسطى المتقدمة، الذى كان منحازًا إلى الجانب الروحى وحده ، وكان يرفض كل محاكاة للواقع المجرب مباشرة، وكل تحقيق بواسطة الحواس، قد حل محله فن يجعل صحة كل تعبير، حتى ولو كان ذلك تعبيرًا عن أرفع الأمور على الطبيعة وأكثرها مثالية وألوهية، متوقفة على الوصول إلى مطابقة كاملة مع الواقع الطبيعى المحسوس. وهكذا تبدلت كل العلاقة بين "الروح" و"الطبيعة". فلم تعد الطبيعة توصف بالافتقار إلى الروح، وإنما أصبحت توصف بشفافيتها الروحية، وقدرتها على التعبير عن الروحى، وإن لم تكن قد وصفت بعد بروحانية خاصة بها. ولم يكن من الممكن أن يحدث هذا التحول إلا بعد تغير فى مفهوم الحقيقة ذاته، التى أصبح لها الآن وجه مزدوج، بدلاً من اقتصارها السابق على جانب واحد. وبعبارة أخرى فهو لم يكن ليحدث إلا بعد أن أصبح الناس يعترفون بطريقين مختلفين للحقيقة، أو بعد أن اكتشفوا، على الأصح، أن هناك نوعين من الحقيقة. ومن الملاحظ أن العصور الوسطى المتقدمة لم تكن تعرف على الإطلاق تلك الفكرة الجديدة التى ظهرت فى الوقت الذى نتحدث عنه — أعنى الفكرة القائلة أن تصوير حالة معينة للأشياء تتسم بأنها حقيقية فى ذاتها، ينبغى، لكى يكون صحيحًا من الوجهة الفنية، أن يطابق الأحوال الخاصة المعطاة فى التجربة الحسية، بحيث أن القيمة الفنية والقيمة المثالية لتصوير ما قد تكونان غير متساويتين على الإطلاق. وإذا دلت هذه الفكرة الجديدة على شىء، فإنما تدل على أن النظرية الفلسفية المعاصرة المشهورة فى "ثنائية الحقيقة" قد أصبحت الآن تطبق على الفن. والحق أننا لا نجد فى أى مجال آخر تعبيرًا عن الانقسام العقلى الذى أحدثه الخروج على التقاليد الإقطاعية القديمة وتحرر أذهان الناس بالتدريج من الكنيسة، يعادل فى وضوحه تعبير هذه النظرية،

التى كانت خليقة بأن تبدو منفرة فى أى عصر أسبق. فأى شىء كان يبدو أبعد عن الفهم فى عصر إيمان راسخ، من أن يكون هناك نوعان من المعرفة، ومصدران مختلفان للحقيقة — أى أن يكون الإيمان والعلم، والسلطة والعقل، واللاهوت والفلسفة، متناقضين كل مع الآخر، على حين أن كلا منهما يمكن أن يعبر، بطريقته الخاصة، عن نوع من الحقيقة؟ الحق أن هذه النظرية افتتحت طريقًا محفوفًا بالمخاطر، ولكنه كان هو المخرج الوحيد بالنسبة إلى عصر لم يكن يقنع بالإيمان المطلق، وإن لم تكن الروح العلمية قد تغلغلت فيه بعد بقدر كاف من العمق — أعنى عصرا لم يكن على استعداد للتضحية بإيمانه من أجل علمه، أو بعلمه من أجل إيمانه، وبالتالى كان عاجزًا عن بناء ثقافته إلا على أساس مركب معين من الاثنين معًا.

لقد كانت المثالية فى العصر القوطى، فى الوقت الذى تتسم فيه بنزعة إلى مطابقة الطبيعة، تسعى إلى تصوير الأشكال الروحية والمثالية، التى ترجع جذورها إلى عالم فوق المحسوس، بطريقة تكون فى الوقت ذاته صحيحة تجريبيًا. وفى ذلك كان الفن متمشيًا مع المثالية الفلسفية السائدة فى ذلك العصر، والتى كانت تذهب إلى أن الأفكار ليست منفصلة عن الأشياء الجزئية، وإنما هى مندمجة فيها، وبالتالى أكدت حقيقة الأفكار والجزئيات معًا. ولو عبرنا عن هذه الفكرة بلغة النزاع التاريخى السائد فى ذلك العصر، لكان معناها أن الكليات كانت تعد كامنة فى معطيات الحس، وليس لها بدونها أى وجود موضوعى على الإطلاق. ولقد كان هذا الشكل المعتدل من أشكال النزعة الاسمية nominalism، كما تسمى هذه النظرية فى تاريخ الفلسفة، مبنيًا على نظرة إلى العالم ظلت فيها عناصر كثيرة من المثالية والنزعة فوق الطبيعية، ولكنها كانت مع ذلك أكثر تباعدًا عن المثالية المطلقة (أى عما كان يطلق عليه اسم "النزعة الواقعية"(*) فى الخلاف السائد فى ذلك العصر) مما

(*) يشير المؤلف هنا إلى اختلاف معنى لفظ "الواقعية"، فى التقابل الفلسفى بين الواقعية والاسمية فى العصور الوسطى، عن معناها الحديث: إذ كانت الواقعية عندئذ تدل على الوجود الواقعى للأفكار، لا للأشياء، ومن هنا فإن المذاهب القائلة بالواقعية فى ذلك العصر كانت – بمقاييسنا الحالية – مثالية متطرفة، على حين أن المذاهب "الاسمية" هى الأقرب إلى الواقعية بمعناها الحديث، أى واقعية الأشياء. (المترجم)

كانت عن الأشكال اللاحقة المتطرفة للنزعة الاسمية، التى كانت تنكر أى نوع من الوجود الموضوعى للأفكار، ولا تعترف بحقيقة نهائية سوى الحوادث الفردية، العينية، غير المتكررة، والمنفردة، فى التجربة الحسية. والواقع أن عمل حساب الشىء الفردى - على هذا النحو - فى البحث عن الحقيقة كان هو الخطوة الحاسمة. ذلك لأن مجرد الاعتراف بأن هناك أشياء فردية، والتساؤل عما إذا كان الفرد الموجود قد يكون جوهريًا، يعنى فتح الباب أمام النزعة الفردية والنزعة النسبية، ويؤدى إلى القول باعتماد الحقيقة، جزئيًا على الأقل، على الوقائع الزمنية المتغيرة لهذا العالم.

والواقع أن المشكلة التى كان يدور حولها الخلاف المتعلق بالكليات ليست فقط هى المشكلة الرئيسية فى الفلسفة، وليست فقط هى المشكلة الفلسفية الحقيقة، التى لا تكون التقابلات الأساسية فى الفلسفة - بين التجريبية والمثالية، وبين المذهب النسبى والمذهب المطلق، وبين الفردية والكلية، والنزعة التاريخية والنزعة اللاتاريخية - سوى مجرد أشكال فرعية لها، وانما هى أكثر إلى حد بعيد من مجرد مشكلية فلسفية. إنها فى حقيقة الأمر تلخيص لتلك الأسئلة الحيوية التى تفرض نفسها بمجرد أن يتطور أى نوع من الثقافة، والتى يتعين على الفرد، بمجرد أن يصبح واعيًا بذاته بوصفه كائنًا روحيًا، أن يستقر على رأى فيها. والواقع أن النزعة الاسمية المعتدلة، التى لا تنكر حقيقة الأفكار وإنما تعدها غير منفصلة عن موضوعات التجربة الحسية، إنما هى مفتاح الثنائية القوطية بأسرها، سواء فى ذلك ثنائية القوى الدافعة المتعارضة فى البناء الاقتصادى والاجتماعى لذلك العصر، والتناقض الداخلى بين العصرين المثالى والطبيعى فى الفن القوطى. وهنا نجد أن المذهب الاسمى يقوم بنفس الدور الذى قامت به الحركة السفسطائية فى تاريخ الفن والثقافة القديمين. فكل منهما هو النظرية الفلسفية المميزة لعصر مضاد للتراث، تسوده عقلية متحررة نسبيًا. وكل منهما فلسفة عصر من عصور التنوير، إذ أن أهم صفة تميزهما هى أنهما ينظران إلى معايير كانت تعد من قبل أزلية تسرى على نحو مطلق، على أنها قيم نسبية، وبالتالى متغيرة عابرة. وهما يرفضان الاعتراف بأن أى معيار يمكن أن يسرى بطريقة "خالصة" مطلقة، مستقلاً عن الظروف الفردية.

وليس من الممكن تفسير تحول الأساس الفلسفي لنظرة العصر الوسيط إلى العالم من ميتافيزيقا واقعية إلى ميتافيزيقا اسمية إلا بالرجوع إلى الأصول الاجتماعية لذلك العصر. فقد كانت النزعة الواقعية(*) ملائمة لنظام اجتماعي غير ديمقراطي في أساسه، ولتدرج في المراتب لا يعمل فيه حساب إلا للقمم، ولتنظيمات تقوم على نزعة مطلقة، تعلو على الفرد وتحد الحياة في إطار الكنيسة والإقطاع دون أن تسمح بأية حرية للحركة. أما النزعة الاسمية فتعبر عن انحلال الأشكال المتسلطة للمجتمع، وانتصار الحياة الاجتماعية المبنية على فوارق فردية لا نهاية لها، على الحياة الاجتماعية القائمة على خضوع غير مشروط للفرد. فالواقعية تعبير عن نظرة سكونية محافظة، بينما الاسمية تعبير عن نظرة دينامية تحررية تقدمية. والاسمية، التي تقول بأن لكل شيء جزئي نصيبًا من الوجود، تتمشى مع نظام للحياة يكون فيه، حتى لمن هم في أدنى درجات السلم الاجتماعي، فرصتهم في الارتفاع.

كذلك تظهر الثنائية، التي تتبدى في علاقة الفن القوطي بالطبيعة، في الحل الذي أتى به هذا الفن لمشكلات التأليف. فالفن القوطي، من جهة، يتخلى عن أسلوب التأليف الرومانسكي الذي كان زخرفيًا تراكميًا في المحل الأول، ليستعيض عنه بقوالب أقرب إلى المفهوم الكلاسيكي، مبنية على مبدأ التركيز. وهو من جهة أخرى يجزىء الكل، الذي كانت تشيع فيه، في الفن الرومانسكي، وحدة زخرفية معينة على الأقل، إلى عدد من التأليفات الجزئية، التي يشيد كل منها تبعًا للمبدأ الكلاسيكي في الوحدة وتسلسل المراتب (unity and subordination)، ولكنها في مجموعها تعطي تأثير تجمع للموضوعات مفتقر إلى التمايز إلى حد ما. وكانت هناك محاولات لإضفاء مزيد من التفتح على التأليفات الرومانسكية المزدحمة، ولتصوير مناظر كاملة في الزمان والمكان، بدلاً من مجرد تجميع الجزئيات التي لا ترتبط إلا بمعنى رمزي أو من خلال تخطيط زخرفي، ولكن حتى في هذه الحالة ظل التأليف القوطي قائمًا في أساسه على مبدأ إضافة الأجزاء بعضها

(*) انظر الملحوظة السابقة للمترجم.

إلى بعض، وبذلك كان بعيدًا كل البعد عن الوحدة المكانية والزمانية للعمل الفنى الكلاسيكى.

وفى ذلك النمط الدورى الذى تتناوب فيه أساليب التأليف واحدًا بعد الآخر، برز مرة أخرى مبدأ التصوير "المتصل"، والميل إلى استعراض كل المراحل الجزئية لحادث ما، كما فى حالة "الفيلم"، والاستعداد لملء "اللحظة الحافلة" بثروة من التفاصيل اللحمية — وكلها علامات لموقف فنى صادفناه من قبل فى العصور الوسطى. ونستطيع أن نجد أقوى تعبير عن هذا المبدأ ذاته فى دراما العصر الوسيط، التى يظهر فيها ميل إلى التغير والتنوع بلغ من القوة حدًا استحقت معه أن تسمى "دراما الحركة Bewegungsdrama"، فى مقابل "دراما المكان الواحد Einortsdrama" فى العصر الكلاسيكى[1]. فمسرحيات الهيام والانفعال Passion Plays ، بمناظرها المتعددة التى يقف كل منها إلى جانب الآخر، وبما فيها من ممثلين يعدون بالمئات، وعروضها التى تمتد فى كثير من الأحيان عدة أيام بطولها — هذه المسرحيات تمر بكل مرحلة من مراحل الحوادث المعروضة، وتقدم بالتفصيل كل قصة منفردة مع شغف بالغ بكل ما هو مثير، وتبدى اهتمامًا بحركة الحوادث يفوق بكثير اهتمامها بالموقف الدرامية المنفردة. هذه "الدراما السينمائية" فى العصور الوسطى كانت بمعنى معين أقوى نواتج الفن القوطى دلالة عليه، وإن كانت من حيث المستوى تكاد تكون أقلها قيمة. وكثيرًا ما كان هذا الدافع الفنى الجديد يؤدى إلى ترك كاتدرائيات دون إتمامها، أو — فى حالة إتمامها — إلى إعطاء المرء ذلك الشعور، الذى كان جيته أول من أحس به عن وعى، بأنها ناقصة على نحو ما، بل بأن من المستحيل إتمامها، لأنها تسير فى نمو لا ينتهى ولا يقف عند حد. هذا الميل إلى اللامحدود، وعدم الاكتفاء بأية نهاية، يظهر بأوضح صورة ممكنة فى مسرحيات الهيام والانفعال، نظرًا إلى سذاجتها المفرطة. وفى "دراما الحركة" فى العصور الوسطى تتجلى أوضح صور الإحساس الدينامى بالحياة فى ذلك العصر، وما

---

[1] Arnulf Perger : Einortsdrama und Bewegungsdrama, 1929.

يتصف به من عدم استقرار يؤدى إلى تفكيك طرق التفكير والشعور التقليدية، وانحيازه – المتأثر بالنزعة الاسمية – إلى كثرة الجزئيات المتغيرة العابرة .

كذلك فإن هذه الثنائية التي تتجلى في مختلف الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية والدينية والفلسفية لذلك العصر، وفي التضاد بين اقتصاد الاستهلاك والاقتصاد التجارى، وبين الإقطاع والبورجوازية، وبين التعلق بالعالم الآخر والتمسك بالعالم الذى نعيش فيه، والواقعية والاسمية – هذه الثنائية التي تسود علاقة الفن القوطي بالطبيعة بأسرها، وتتحكم في البناء الداخلي لتركيبه، تتجلى أيضًا في استقطاب بين العناصر العقلية واللاعقلية في الفن، ولاسيما في العمارة. ولنلاحظ أن القرن التاسع عشر، الذى حاول بطبيعة الحال أن يفسر طابع هذه العمارة من خلال عقليته الميالة إلى الجانب التكنولوجي، قد أكد سماتها العقلانية. فقد وصف جوتفريد زمبر Gottfried Semper الفن القوطي بأنه "مجرد ترجمة للفلسفة اللاسكلائية إلى حجارة"[1]، ورأى فيوليه لودوك Viollet- Duc في هذا الفن مجرد تطبيق وتمثيل للقوانين الرياضية[2]. والواقع أن كليهما كان يراه فنًا تحكمه الضرورة المجردة، على نقيض اللامعقولية التي تتصف بها الدوافع الجمالية. ولقد كان كلاهما، بل والقرن التاسع عشر بأسره، يفسر هذه العمارة بأنها "فن حسابى للمهندس" يستمد وحيه من المنفعة العملية، ويعبر ببساطة عما هو ضرورى من الوجهة التكنيكية، وما هو ممكن من الوجهة البنائية. وكان يعتقد أن مبادئ العمارة القوطية – وأهمها طابعها الرأسي البهيج – يمكن أن تستمد كلها من القبة المضلعة (ribbed vault) ، وهي اختراع تكنيكي. هذه النظرية الآلية كانت تتلاءم مع علم الجمال العقلاني السائد في ذلك القرن، إذ كان المعتقد أنه لا يمكن تغيير أى جزء تفصيلي واحد، في العمل الفني الأصيل، دون الإخلال بالعمل كله، وكان ينظر إلى المبنى القوطي، بمنطقه الدقيق ونزعته الوظيفية الصارمة، على أنه أفضل نموذج

---

[1] Gottfried Semper : Der Stil in den technischen und tektonischen Kuensten, I, 1860, p. 19 .

[2] Viollet – le – Duc : Dictionnaire raisonnée de l'arch. Franc. du XIe au XVIe siècle, I, 1855, p. 153.

للكل الفنى الذى يقضى عليه تمامًا لو أضيف إليه أو انتقص منه شيء[1]. وأنه ليبدو من الغريب حقًا أن تطبق نظرية كهذه على العمارة القوطية، التى تثبت على أوضح صورة، نتيجة للتاريخ المتداخل المتقطع لمبانيها، أن الشكل الأخير للعمل الفنى يرجع إلى المصادفة، أو لما يبدو أشبه لصادفة إذا ما قورن بخطته الأصلية، بقدر ما يرجع إلى أية فكرة أساسية واحدة.

ويرى "دهيو Dehio" إن اختراع "أسلوب القباب المتداخلة cross-vaulting"[*] هو الحادث الإبداعى الحقيقى الذى أدى إلى ظهور العمارة القوطية، ويرى أن مختلف أشكال هذه العمارة لا تعدو أن تكون نتائج لهذا الحدث التكنيكى الواحد. ولكن أرنست جال Ernst Gall كان أول من عكس هذه العلاقة، فرأى أن المثل الأعلى الشكلى الجديد فى التركيب الرأسى هو العامل الأصلى، وأن التنفيذ التكنيكى لهذه الفكرة مشتق منه، وخاضع له، وثانوى بالقياس إليه، سواء فى الزمان وفى التحليل الفنى[2]. بل إن غيره قد رأى منذ ذلك الحين أن القيمة العملية لمعظم "المنجزات التكنيكية" للعصر القوطى لا يمكن أن تكون بالفعل رفيعة جدًا، وأن الضلع rib، بوجه خاص، ليست له وظيفة بنائية حقيقية، وأن أسلوب القباب المتداخلة، وكذلك المساند أو الدعائم buttresses كان له فى الأصل غرض زخرفى فى أساسه[3]. والواقع أن الخلاف فى هذا الموضوع بيّن العقليين واللاعقليين هو، فى آخر الأمر، نفس الخلاف الذى قام بين زمبر Semper وريجل Riegl حول أساس الأسلوب بوجه عام[4]. فأحد الفريقين حريص على أن يستمد القالب الفنى من المهمة العملية الخاصة المراد إنجازها، ومن الحل التكنيكى الذى يوضع لها، والفريق الآخر

---

[1] يقول "فيوليه لودوك" فى المرجع السابق، ج١، ص١٤٦: "فى أى مبنى جميل ينتمى إلى بداية القرن الثالث عشر .. لا توجد حلية يمكن إزالتها."

[*] أسلوب فى العمارة تتكون فيه قبة واحدة من تجمع قبتين معًا. (المترجم)

[2] Ernst Gall : Niederrheinische und normanische Architektur im Zeitalter der Fruehgotik, 1915 – Die got. Baukunst in Frankreich und Deutschland, I, 1925.

[3] Victor Sabouret : "Les voûtes nervures", "Le Génie civil", 1928 – Pol Abraham : Viollet – le – Duc et le rationalisme medieval, 1934, pp. 45 – 60 – H. Focillon : L'Art occidental, 1938, pp. 144, 146.

[4] Cf. Dagobert Frey : Gotik und Renaissance, 1929, p. 67.

يؤكد تلك الحالات العديدة التي لا تتحقق فيها الفكرة الفنية إلا عن طريق التصرف المضني في الموارد التكنيكية المتوافرة، بحيث يكون الحل التكنيكي ذاته، إلى حد ما، نتيجة لاستهداف قالب فني معين. وكلا الفريقين يذهب في موقفه إلى الطرف الأقصى المضاد للطرف الآخر، ولكنهما يقعان في خطأ واحد. ذلك لأنه إذا كانت النزعة التكنيكية عند "فيوليه لودوك Viollet - le - Duc" قد سميت بحق "ميكانيكا رومانتيكية"[1]. فإن النزعة الجمالية عند ريجل Riegl وجال Gall هي بنفس المقدار نتاج للاعتقاد الرومانتيكي الواهم بحرية مقصد الفنان. والحق أن من المستحيل الفصل بين مقصد الفنان وبين التكنيك في أية مرحلة من مراحل إنتاج عمل فني، بل إنهما على الدوام ليسا إلا وجهين لعملية واحدة، ولا يمكن التمييز بينهما إلا نظريًا. أما النظر إلى أحدهما على أنه عامل متغير مستقل، فينطوي على رفع لأحدهما فوق الآخر بطريقة غير مشروعة وغير معقولة، ومن هنا فإنه يمثل طريقة "رومانتيكية" في التفكير. ولا يمكن أن تظهر الصلة الحقيقية بين كل من هذين الدافعين والآخر من خلال تعاقبهما الذى نشعر به ذاتيًا في الوعي خلال عملية الخلق، إذ أن هذا التعاقب يتأثر بعوامل تبلغ من الكثرة حدًا يمكن معه وصف التعاقب ذاته بأنه "عرضي" فحسب. ومن الحقائق التاريخية الواقعة أن من الممكن بنفس المقدار تأكيد أن القبة المضلعة "قد ظهرت في البداية لأسباب تكنيكية بحتة، وفيما بعد تحققت إمكاناتها الفنية"[2]، وكذلك تأكيد أن استبصار قالب معين قد سبق هذا الاختراع التكنيكي، وإن هذا الاستبصار هو الذى كان يقود المعماري في حساباته التكنيكية حتى ولو كان على ما يبدو غير واع به. ففي مثل هذه الظروف لا يمكن الوصول إلى يقين قابل للتحقيق علميًا. ومع ذلك نستطيع أن نفترض أن هذين المبدأين مرتبطان بتغير الجو الاجتماعي الذى يعيش فيه الفنان الخلاق، كما نستطيع أن نقترح تحليلاً لما يحدث بينهما من توافق حينًا أو من تنافر حينًا آخر. ففي فترات كالعصور الوسطى المتقدمة، التي كانت على وجه العموم متحررة من

---

(1) Pol Abraham, op. cit., p. 102 .

(2) Paul Frankel : "Meinungen ueber Herkunft und Wesen der Gotik". In "Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft". Edited by Walter Timmling, 1923, p. 21 .

الصراع الاجتماعي، لا يكون هناك عادة أي تعارض جذري بين مقصد الفنان وبين التكنيك، وإنما تستخدم القوالب الفنية والتكنيك بانسجام، ويقولان نفس الشيء بطرق مختلفة، بحيث لا يكون أحد العاملين أكثر معقولية أو لا معقولية من الآخر. أما في فترات كالعصر القوطي، عندما أصبح الشقاق يدب في كل جوانب الثقافة، فكثيرًا ما يحدث أن يتحدث العنصر الروحي والعنصر المادي في الفن لغتين مختلفتين، ويبدو - كما في الحالة الراهنة - أن التكنيك معقول بينما المقاصد الفنية لا معقولة .

إن الكنيسة الرومانسكية تبدو من الداخل حيزًا من المكان جامدًا منطويًا على ذاته، يتيح لعين المشاهد أن تستريح وتستقر وتظل في حالة من السلبية الكاملة. أما الكنيسة القوطية فتبدو في عملية نمو، وكأنها ترتفع أمام ناظريك؛ فهي تعبر عن عملية، لا عن نتيجة أو حصيلة. وأن انحلال الكتلة بأكملها إلى عدد من القوى، وتفكيك كل ما هو جامد مستقر عن طريق ديالكتيك تتحكم فيه مختلف وظائف الفن المعماري وتسلسل المراتب فيه، وهذا المد والجزر، ودورة الطاقة وتحولها - كل ذلك يعطي المرء إحساسًا بصراع درامي يريد أن ينتهي أمام أنظارنا إلى قرار حاسم. ويصل طغيان هذا التأثير الدرامي إلى حد أن كل شيء عداه يبدو إلى جانبه مجرد وسيلة لهذه الغاية. ومن هنا لم يكن تأثير مبنى كهذا يظل كما هو، دون أن ينتقص منه شيء، عندما يترك دون أن يتم، بل عن عدم الاكتمال هذا يزيد في واقع الأمر من جاذبيته وقوته. فعدم اتخاذ القوالب صورة نهائية - وهي صفة يتميز بها كل أسلوب دينامي - تزيد من قوة شعور المرء بالحركة اللانهائية، غير المستقرة، التي يكون كل توازن ساكن بالنسبة إليها مؤقتًا فحسب. وهنا نجد أصل الاتجاه الحديث التي تفضيل ما هو غير تام، وما هو تخطيطي جزئي. فمنذ العصر القوطي أصبح كل فن عظيم، باستثناء بضع حركات كلاسيكية قصيرة الأجل، يتسم في ذاته بصفة الجزئية، وبعدم الاكتمال الداخلي أو الخارجي، وبالعزوف - عن وعي أو غير وعي - عن قول الكلمة الأخيرة. فهناك على الدوام شيء يترك لكي يكمله المشاهد أو القارىء. والسبب الذي يدعو الفنان الحديث إلى الإحجام عن قول الكلمة

الأخيرة هو أنه يشعر بعدم كفاية كل الكلمات – وهو شعور يمكننا أن نقول أن الإنسان لم يحس به أبدًا قبل العصر القوطي.

على أن المبنى القوطي ليس هو ذاته كتلة معبرة عن الحركة فحسب، بل أنه يعمل على تعبئة المشاهد ذاته، ويحول عملية الاستمتاع إلى عملية ذات اتجاه محدد، متدرجة الاكتمال. فمثل هذا المبنى لا يمكن أن يدرك كله دفعة واحدة من أية نقطة نظر ممكنة، ولا يمكن من أية زاوية أن يمثل نظرة كاملة مستقرة، تكشف عن تركيب الكل. بل أنه، على العكس من ذلك، يرغم الناظر على أن يعمل دوامًا على تغيير وجهة نظره، ولا يتيح له تكوين صورة عن الكل إلا من خلال حركته الخاصة، وفعله، وقدرته على إعادة البناء[1]. ولنلاحظ أن الفن اليوناني في عصر الديمقراطية الأولى، عندما كانت الأحوال الاجتماعية مشابهة، كان بدوره يفرض على المشاهد فاعلية مماثلة. ففي تلك الحالة أيضًا كنا نجد المشاهد يرغم على الخروج عن حالة التأمل الساكن للعمل الفني، ويضطر إلى تتبع حركات الموضوع المصور. ولقد كان انحلال القالب التكعيبي المتماسك، وتحرير النحت من العمارة، هما أول الخطوات التي اتخذها الفن القوطي نحو الدوران بالأشكال المصورة، مما أتاح للفن الكلاسيكي أن يدفع المشاهد إلى الحركة. غير أن الخطوة الحاسمة في كلتا الفترتين كانت رفض مبدأ المواجهة frontality . فقد تم التخلي نهائيًا عن هذا المبدأ، بحيث أنه لم يظهر بعد ذلك إلا في فترتين شديدتي القصر، عند بداية القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر. ومنذ ذلك الحين ظلت المواجهة ونزعة الصرامة الشكلية التي ترتبط بها، مجرد اتجاه مظهري عتيق لا يمكن أن يتحقق ثانية تحققًا كاملاً أبدًا. وفي هذه الناحية بدورها نجد الفن القوطي يبدأ تراثًا فنيا استمر بلا انقطاع حتى يومنا هذا، ولا يدانيه في أهميته أي تراث لاحق.

وعلى الرغم من التشابه بين عهدي التنوير في العصرين اليوناني والوسيط، وبين تأثيراتهما في الفن، فإن الأسلوب القوطي قد أتى بشيء جديد كل الجدة، وغير كلاسيكي على الإطلاق، يحل محل التراث اليوناني الروماني، وإن لم يكن

[1] Cf. Ludwig Coellen : Der Still in der Bildenden Kunst, 1921, P. 305.

يقل عنه في المرتبة على الإطلاق. بل أن ظهور الروح القوطية هو الذى أدى فى واقع الأمـر إلى انـتهاء عهـد المعـايير الكلاسيكية. صحيح أن الفن الرومانسكي لم يكن يقل تسـاميًا وعلويـة عـن الفن القوطي، بل كان في نواح كثيرة أعلى روحانية من أى فن لاحق، ومع ذلك فقد كان في قوالبه أقرب إلى الفن القديم مما كان الفن القوطي الذى كـان يفوقـه إغـراقًا في الحسية والدنيوية بكثير. فالفن القوطي يتخلله شيء لا نجده فـي الفـن الرومانسـكي، وهـو شـيء جديـد كـل الجـدة بالقياس إلى التراث اليوناني الـروماني. ذلـك لأن حساسـيته، وعمق تجربته، وشخصية مشاعره، كلها عناصر لم يعـرفها أشد الفنانين إرهافًا في العالم القديم. على أن هذه الحسـاسية إنما هي التأثير الخاص للتداخل والامتزاج بين الروحانية المسيحية والنزعة الحسية التي تيقظت في العصـر القوطـي. فـلم يكن عنصر الجدة في العصر القوطي. فلم يكن عنصر الجدة في العصـر القوطـي هـو نزعـته الانفعالـية، إذ أن الفـن الكلاسـيكي المـتأخر كـان بدوره انفعالـيًا، بـل كـان ميلودرامـيًا، كمـا أن الفـن الهلينسـتي كان بدوره يستهدف إثارة الحـواس وإلهامهـا، وخلبها والاستحواذ عليها، وإنما كان عنصر الجدة هو شخصية التعـبير الـتي أصبح الفنان بفضلها يجعل أى عمل فى الفن القوطي أو ما بعد القوطي نوعًـا مـن الاعـتراف بإيمانـه الخـاص. وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى إزاء ذلك التضاد الـذى تتسـم بـه جمـيع أشـكال الثقافة القوطية. فطابع الاعتراف الشخصي في الفن الحديـث، الـذى يفـترض مقدمًـا تجـربة فـريدة مباشـرة لدى الفنان، كان عليه منذ العصـر القوطي أن يؤكد ذاته في مقابل تعقيد تكنيكي ثقيل الوطأة، يزداد على الدوام تحـولاً إلى الطـابع اللاشخصـي الرتيـب. ذلـك لأن الفـن ما أن تغلب على آخر بقايا الـروح البدائـية، وبلـغ مـرحلة لم يعـد فيها مجرد التعامل مع وسائل التعبير يشكل مجهـودًا، حـتى ظهـر خطـر واضح، هو خطر وجود تكنيك جاهز يصلح لشتى أنواع الأغـراض. ومجمل القول أن العصر القوطي هو الذى آذن ببدء عهد النزعة الشخصية الباطـنة فـي الفـن الحديـث، وكذلـك بـبدء عهـد عـبادة هـذا الفـن الحديث للبراعة التكنيكية المقصود لذاتها .

الفصل العاشر
التجمّعات
والطوائف الحرفية

كـان تجمـع البنائين lodge (ويطلق عليه أيضًا اسم Opus أو Oeuvre أو Bauhuette) في القرنين الثانى عشر والثالث عشر تنظيمًا تعاونيًا للفنانين والصناع الحرفـيين الذيـن يقومـون ببناء كنيسة كبيرة أو كاتدرائية تحت إشراف فني وإدارى لأشـخاص تعينـهم أو توافـق عليهم الهيئة التي يعمل لحسابها المبنى. وكثيرا ما كان شـخص واحـد يجمـع بـين عمـل المقاول magister operis الذى كان مكلفًا بتقديم المـواد والعمـال، ومديـر العمـال أو المهـندس المعمارى magister lapidum ، الذى كـان مسئولاً عن التخطيط الفني وتوزيع الاختصاصات وتنسيق عمل الأفراد، ولكن لا شك في أن المهمتين كانتا عادة توضعان في أيدى أشخاص منفصلين. وكانت العلاقة بـين الرئـيس الفـنى والرئـيس الإدارى تشـبه إلى حـد بعـيد العلاقة بين مخرج الفيلم السـينمائى ومنـتجه فـى عصرنا هذا، حيث نجد فى تنظيم إنتاج الفيلم المثل الوحيد الـذى يقـترب اقترابـا وثيقًا مما نجده في تنظيم التجمع المعمارى في العصر الوسيط. ومـع ذلك فهناك فارق هام هو أن المخرج يشتغل عادة مع أشخاص مختلفين فى كل فيـلم، عـلى حين أن انتهاء مبنى معين لم يكن يستتبع دائمًا تغيير أشخاص التجمع الحرفي، بل أن بعض العمال كانوا يكونون نواة تظل مع المهندس المعمارى بعد إتمام أى عمـل معـين، على حين أن بقية العمل كانوا يجيئون ويذهبون أثناء إنجاز العمل نفسـه.

ونحن نعلم ،أن المصريين القدماء قد وضعوا نوعًا من التنظيم الجماعى للعمل الفنى[1]، وإنـه كانـت لـدى اليونان والرومان مؤسسات معمارية تنظم في مجموعات

---

[1] Richard Thurnwald : "Staat und Wirtschaft in alten Aegypten", Zschr. F. Sozialwiss., 1901, Iv, p. 789 .

لتنفيذ المشروعات الكبرى، ومع ذلك لم يتصف أى تنظيم من هذه التنظيمات بما كان يتصف به التجمع الحرفى فى العصر الوسيط من اكتفاء ذاتى وحكم ذاتى، إذ أن وجود مجموعة مهنية مستقلة من هذا النوع كان أمرًا غريبًا عن الأفكار السائدة فى العالم القديم. كذلك فإن الشىء الوحيد الذى كان يشبه التجمع الحرفى (lodge) فى العصور الوسطى المتقدمة هو تعاون مجموعة من الورش التى تنتمى إلى دير واحد فى إنجاز مبنى معين، غير أن هذا التعاون كان يفتقر إلى الصفة الأساسية فى التجمعات اللاحقة – وأعنى به مرونتها . فصحيح أنه عندما كان بناء الكنائس يدون وقتًا طويلاً جدًا، كان التجمع الحرفى المعروف فى العصر القوطى يظل يشغل نفس الموقع طوال أجيال متعددة، ولكن عندما كان العمل يتم أو ينقطع، كانت المجموعة تنتقل تحت قيادة مهندسها المعمارى وتضطلع بمهام جديدة[1]. والحق أن المرونة التى كانت لها مثل هذه الأهمية القصوى بالنسبة إلى الإنتاج الفنى لذلك العصر، لم تكن تتمثل فى هجرة التجمع الحرفى من حيث هو جماعة متماسكة، بقدر ما كانت تظهر فى حياة التجوال التى كان يعيشها الصانع الحرفى، وفى اعتياده التنقل وترك جماعة والانضمام لأخرى. صحيح أننا نجد، حتى فى ورش الأديرة، عمالاً كانوا يستوردون ويتم تشغيلهم لفترة محدودة، ولكن أغلبية العمال فى هذه الورش كانوا رهبانًا فى الدير، يبدون مقاومة عنيفة للمؤثرات الخارجية التى تبعث فى حياتهم الاضطراب. غير أن استقرار الإنتاج المحلى الصرف، وما كان يستتبعه من اتصال فى التطور الفنى وبطء نسبى فيه، قد انتهى نهاية مفاجئة بمجرد تحول الإنتاج من الدير إلى ساحة البناء، وانتقاله إلى أيدى أشخاص علمانيين. فمنذ تلك اللحظة بدأت أفكار جديدة تقبل من جميع الأوساط، وتنتشر على نطاق واسع.

ولقد ظل المعماريون حتى العصر الرومانسكى مضطرين إلى الاعتماد أساسًا على جهد من كان لديهم من رقيق الأرض ومستأجريها، غير أن استخدام النقد أدى على الفور إلى إتاحة الاستعانة على نطاق أوسع بالعمل الحر من خارج الجهة

[1] Carl Heideloff : Die Bauhuette des Mittelalters in Deutschland, 1844, p. 19 .

المحلية، بحيث بدأ يظهر ما يشبه السوق المشتركة بين الجهات المحلية في ميدان العمل. ومنذ ذلك الحين أصبح نطاق البناء وسرعته يتفاوت تبعًا لمقدار المال الذى يمكن تدبيره. وإذا كنا نجد كنائس قوطية قد يستغرق بناء الواحدة منها قرونًا كاملة أحيانًا، فإن ذلك كان يرجع عادة إلى الأزمات المالية الدورية. ففي الوقت الذى تتوافر فيه النقود، كانت أعمال البناء تجرى بسرعة ودون انقطاع، أما عند نفادها، فقد كان يتعين إبطاؤها أو التوقف فيها تمامًا. وهكذا كان تنظيم العمل يختلف تبعًا لإمكانات صاحب العمل : فإما أن يسير العمل قدمًا باطراد، ويظل نفس الأشخاص يستخدمون فيه دون إدخال تغييرات جوهرية، وإما أن يسير الإنتاج بطريقة متقطعة وبإيقاع متغير، بحيث يستخدم عدد يقل تدريجيًا من الفنانين والصناع الحرفيين[1].

وعندما أصبحت للعنصر العلماني اليد العليا، بعد إعادة إحياء المدن وإدخال نظام الاقتصاد النقدى في حرفة البناء، لم يكن هناك في بداية الأمر أى تنظيم قادر على حفظ النظام بدلاً من ورش الأديرة. ولا شك في أن بناء كاتدرائية قوطية كان على أية حال عملاً أطول وأعقد بكثير من بناء الكنيسة الرومانسكية. فقد كان يقتضي عمالاً من تخصصات أشد تنوعًا بكثير، كما كان يحتاج لإنجازه إلى وقت أطول كثيرًا، وذلك نظرًا إلى طبيعة العمل ذاته، وإلى الظروف المالية التى تحدثنا عنها من قبل أيضًا. وكان هذا الموقف يقتضي تنظيمًا دقيقًا للعمل، يختلف عن كل الأساليب التقليدية. وكان الحل هو نظام التجمع الحرفى (lodge) بما فيه من قواعد دقيقة بشأن تشغيل العمال وأجورهم وتدريبهم ، وتدرج في المرتبة من المعمارى إلى رئيس العمال إلى العامل العادى، وقيود خاصة تفوض على حقوق الأعضاء في الملكية المعنوية لعملهم الخاص، وخضوع مطلق من جانب الفرض للشروط الفنية للعمل الجماعى المشترك. وكان الهدف هو تحقيق نوع من تقسيم العمل وتكامله بلا احتكاك، مع تحقيق أقوى تخصص ممكن، وأكمل انسجام بين منتجات الأفراد المختلفين. ولم يكن من المكن بلوغ هذا الهدف إلا حين تسيطر وحدة حقيقية في الروح على المشتركين في العمل، إذ أنه كان من المستحيل تحقيق إزالة الفوارق

---

[1] G. Knoop – G.P. Jones : The Medieval Mason, 1933, P. 44 – 5 .

الفردية مع عدم الإخلال بالقيمة الفنية للمنتجات الخاصة إلا عن طريق قيام الفرد طواعية بإخضاع رغباته الشخصية لإرادة المهندس المعمارى، والاتصال المستمر الوثيق بين المدير الفنى وكل من زملائه من العمال . فكيف أمكن تحقيق مثل هذا التقسيم للعمل، فى عملية روحية شديدة التعقيد كعملية الخلق الفنى ؟

يوجد حول هذا الموضوع رأيان متعارضان كل التعارض، ولكنهما يتفقان معًا فى كونهما رومانتيكيين. فأحد هذين الرأيين يرى فى التنظيم الجماعى للإنتاج الفنى شرطًا لا غناء عنه لبلوغ أعلى درجات الكمال، على حين يرى الآخر أن تقسيم الأعمال والحد من الحرية الفردية يؤدى إلى أضرار أقلها هو أن يصبح إنتاج أى عمل فنى أصيل أمرًا متزايد الصعوبة. ولقد اعتاد الناس أن ينظروا إلى الإنتاج الجماعى بعين الرضا عندما يكون الأمر متعلقًا بالفن الوسيط، وأن ينظروا إليه بعين السخط عندما يتعلق الأمر بالفيلم الحديث مثلاً. ولكن كلا الموقفين، على الرغم مما يؤديان إليه من نتائج متناقضة، يشترك فى الارتكاز على رأى واحد بشأن طبيعة الخلق الفنى. فهما معًا ينظران إلى العمل الفنى على أنه نتاج لعمل خلاق موحد، لا تمايز فيه ولا انقسام، ويتسم بطابع شبه إلهى. ولقد كان رومانتيكيو القرن التاسع عشر يجسمون الروح الجماعية لهذا التجمع الحرفى (lodge) على أنها نوع من الروح الشعبية أو النفس الجماعية، ويعزون صفة الفردية إلى ما ليست له فردية، وينسبون عمل جماعة من الناس إلى هذه النفس الجماعية الموحدة الشخصية المزعومة. ومن جهة أخرى فإن النقاد السينمائيين لا يخطئون فهم الطابع الجماعى — أى التنظيم المعقد — للإنتاج السينمائى، بل إنهم فى الواقع يؤكدون طابعه اللاشخصى، أو "الآلى" كما يسمونه، وينكرون على هذا الإنتاج كل قيمة فنية، لمجرد كونه نتاجًا لعملية لا شخصية تفتيتية . وفاتهم فى ذلك أن طريقة عمل الفنان الفردى المستقل ليست على الإطلاق موحدة وعضوية كما يتصور الرومانتيكيون. فأية عملية روحية معقدة (ولا جدال فى أن الخلق الفنى من أعقد العمليات جميعًا) تتألف من سلسلة كاملة من الوظائف المستقلة بدرجات متفاوتة — منها ما هو شعورى وما هو لا شعورى، وما هو عقلى وما هو لا عقلى — ولابد من انتقاء وتنسيق دقيق لمنتجات هذه الوظائف بواسطة الذهن الناقد للفنان، على نحو مشابه إلى حد بعيد للطريقة التى

كـان مديـر الـتجمع الحـرفي يختـبر بهـا منـتجات العمال الأفراد ويصححها وينسق بينها. أمـا افـتراض أن ملكات النفس البشرية ووظائفها تعمل بوصفها وحدة كاملة، فهـو وهـم رومانتـيكي لا يقـل فـي خطـئه عن الاعتقاد المزعوم بوجود حقيقة مستقلة للـروح الشـعبية والـروح الجماعـية، تقـف بمعـزل عـن نفوس الأفراد. فمن الممكن أن نتصـور أن تكـون الـنفوس الفردية أجزاء أو إشعاعات مختلفة لروح جماعية ما، غير أن هـذه الروح الجماعية لا توجد إلا في مكوناتها وإشعاعاتها. وعلى نفس النحو فإن الـنفس الفردية لا تتبدى إلا في وظائف خاصة محددة، أما الانسجام بين اتجاهاتها المتبايـنة فهـو شـيء لا يـتحقق إلا بعـد صـراع شـاق (هذا إذا استثنينا حالات النشوة والوجد التي هي مع ذلك حالات لا صلة لها بالفن) وليس على الإطلاق حالة تتحقق تلقائيًا في نفس اللحظة.

ولقـد كـان الـتجمع الحرفي التنظيمي للعمل يلائم عصرًا كانت فيه الكنيسة والمؤسسـات الموجـودة فـي المديـنة تكـاد تكـون هي المشترية الوحيدة للأعمال الفنية. وكانـت الكنيسـة والمؤسسـات تكون دائرة صغيرة نسبيًا، لم تكن الطلبات التي تتقدم بهـا متصـلة أو منـتظمة، كمـا كانت هذه الطلبات تلبى عادة على الفور . وكان على الفنان في كثير من الأحيان أن يغير مكان ممارسته لنشاطه إذا ما شاء أن يجد عملاً. غـير أنـه لم يكـن يـتعين علـيه أن يمضـي وحـيدًا، ولم يكـن يجـد نفسه مضطرًا إلى الاعـتماد عـلى مـوارده الخاصـة اعتمادًا تامًا وهو يمضي في أسفاره ، بل أن التجمع الحـرفي الـذي كـان يسـتطيع الانتماء إليه كان يتصف بالمرونة التي كان ذلك العصر يقتضيها. فقد كان التجمع الحرفي يستقر في مكان ما، ويظل فيه مادام هناك عمل، ثم ينتقل بمجرد ألا يعود هناك ما يعمله، ويستقر من جديد حيث يجد عملاً جديدًا. وكـان بذلك يقدم للفرد ما كان يعد بالنسبة إلى تلك العصور قدرًا هائلاً من الأمان. إذ كـان العـامل الماهـر يسـتطيع أن يـبقى وسط الجماعة طالما شاء، ولكن كانت لـه في الوقـت ذاتـه حـرية تركها والانتقال إلى جماعة أخرى، أو كان يستطيع، لو كان من محـبي الاسـتقرار، أن ينضم إلى إحدى الشركات الكبيرة الدائمة في شارتر أو باريس أو شتراسـبورج أو كولـن أو فيينـا. ولم تصـبح لـدى الفـنان القـدرة على ترك التجمع الحـرفي والاسـتقرار فـي مديـنة بوصـفه فـنانًا محترفًـا مسـتقرًا إلا عندما زادت القوة

الشـرائية لبورجوازيى المدن إلى حد أصبح فيه الأفراد، لا المؤسسات وحدها، يكونون سـوقًا منـتظمة للأعمـال الفنية[1]. وقد تم بلوغ هذه المرحلة خلال القرن الرابع عشر، ولكـن المصـورين والـنحاتين كـانوا هـم وحدهـم الذيـن تحـرروا أول الأمر من التجمع الحـرفي، وأخذوا يقومون بأعمالهم لحسابهم الخاص. أما المشتغلون بالمعمار فقد ظلوا فـي الشـركات طوال ما يقرب من قرنين بعد ذلك، إذ أن طلبات الأفراد من المواطنين عـلى المـباني لم تكون مصدرًا كافيًا للدخل إلا في نهاية القرن الخامس عشر. وعندما حـدث ذلـك ترك عمـال المعمـار بدورهـم الـتجمعات الحرفية، وانضموا إلى الطوائف الحرفـية guilds ، الـتي كـان النحاتون والمصورون قد انضموا إليها قبل ذلك بوقت طويل. والواقع أن تركز الفنانين في المدن، والمنافسة التي اشتدت بينهم، جعلت من الضـروري قـيام نـوع مـن التنظـيم الاقتصـادى الجمـاعي منذ بداية الأمر[2]. وكان من الطبـيعي أن يـتم هـذا التنظـيم عـلى الأسس المعمول بها في الطوائف الحرفية، وهي ذلك النوع من الحكم الذاتي الذي كان بقية الحرفيين قد اصطنعوه لأنفسهم قبل ذلك العهـد بعـدة قـرون. فقـد كانـت الطوائـف الحرفية في العصور الوسطى تظهر حيثما كانـت جماعـة مهنـية تشعر بأن وجودها الاقتصادي مهدد بتدفق منافسين يأتون من الخارج. وكان الهدف من التنظيم هو استبعاد المنافسة أو الحد منها على الأقل. ومنذ الـبداية كـان المظهـر الخارجي لديمقراطيتها الداخلية، التي كانت ديمقراطية حقيقة فـي الأيـام الأولى، هو اتخاذ موقف الحماية، بتعصب وتطرف، ضد جميع الدخلاء. ولم يكـن لتنظيماتها ولوائحها من هدف سوى حماية المنتجين، لا حماية المستهلكين عـلى أي نحـو، كما كـانوا يدعـون، وكمـا يوهمنا الرومانتيكيون الذين يصبغون هذه الأمـور بصـبغة مثالـية لا تطـابق الواقـع. ذلك لأن مجرد منع المنافسة الحرة كان في ذاتـه إضـرارًا كافـيًا بمصـالح المستهلك. أما بالنسبة إلى اللوائح التي تشترط في العمل الـناتج حـدًا أدنـى مـن المسـتوى، فلم يكن مقصدها بعيدًا عن الأنانية على الإطلاق، وإنمـا وضـعت بحيـث تـنطوي عـلى قدر من التحرر هو الذي يكفي فقط لضمان سوق مسـتمرة للمنـتجات التي ينتجها أفراد الطائفة الحرفية. أما الرومانتيكيون فقد بالغوا

---

[1] C.f. Hans Huth : Kuenstler und Werkstatt der Spaetgotik, 1923, P. 5.

[2] H. v. Loesch : Die Koelner Zunfturkunden, 1907, I, PP. 99 ff.

فـي الإشـادة بـالطوائف الحرفـية، فـي مقـابل الـنزعة التصـنيعية والـتجارية للعصر الليـبرالي، وأنكروا أن هذه الطوائف كان لها في الأصل طابع احتكارى أو أنانى، بل إنهـم لم يقتصـروا على ذلك، وإنما رأوا في هذا التنظيم التعاونى للعمل، وفى المعايير الشـاملة لمستويات الأعمـال، والـتدابير التى كانت تتخذ لإجراء نوع من التفتيش إلى مسـتوى الفـن"[1]. وفـي مقـابل هذه النزعة المثالية، يلاحظ زومبارت Sombart عن حق تمامًا أن "السواد الأعظم من الحرفيين لم يبلغوا مطلقًا مستوى محترمًا من المكانة الفنـية"، وأن الإنـتاج الفـنى كـان عـلى الـدوام شيئًا يختلف عن الصناعة التحويلية العاديـة[2]. فحـتي لـو كانـت نظـم الطوائـف الحرفـية قد ساعدت على رفع مستوى الصـناعات التحويلية — وهو مستوى لم يكن له شأن بالقيمة الفنية — فإن هذه النظم كانـت بالنسـبة للفـنان عائقًا بقـدر ما كانت حافزًا. ومع ذلك فإن الطائفة الحرفية guild ، إذا مـا قورنت بالتجمع الحرفى lodge ، كانت — على الرغم من افتقارها إلى الروح التحررية — خطوة مؤكدة إلى الأمام في طريق تحرر الفنان.

ولقد كان التجمع الحرفى يختلف من حيث المبدأ عن الطوائف الحرفية فى أن الأول كـان هيـئة تجمـع بين عاملين مرتبين ترتيبًا متدرجًا، على حين أن الثانية كانت، فى البداية على الأقل، هيئة تجمع بين مشتغلين مستقلين على قدم المساواة. فالـتجمع الحـرفى كان تنظيمًا جماعيًا موحدًا لم يكن أحد حرا فيه، حتى المقاول أو المعمـارى ذاتـه، إذ أن هذيـن بدورهمـا كـان علـيهما أن يعمـلا وفقًا لتصـميم وضـعته ورسمـته سـلطات الكنيسـة، وحددت فيه شروطها ومطالبها حتى أدق التفاصيل. أما فـى الـورش المنفصـلة الـتى كانـت تـتألف مـنها الطوائف الحرفية، فقد كان الصناع "المعلمون" أحرارًا، لا فى استخدام وقتهم فحسب، بل فى اختيارهم للرسائل الفنية. وعـلى الـرغم مـن ضـيق أفق اللوائح الموضوعة فى الطوائف، فإنها كانت عادة تقتصر عـلى المواصـفات الفنـية، أمـا المسـائل ذات الأهمية الفنية الخالصة فلم تكن الطائفة تكـاد تمسـها، على خلاف ما كان معمولاً به فى النظم التى كان يتعين على الفنانين أن يخضعوا لها فى التجمع الحرفى. فلوائح الطوائف الحرفية كانت تحد بالفعل من

[1] Otto v. Gierke : Das Deutsche Genossenschaftsrecht, I, 1868, PP. 199, 226.

[2] W. Sombart : Der mod. Kapitalismus, I, P. 85 .

القدرة الابتكارية للصانع "المعلم"، ولكنها لم تكن تفرض عليه ما ينبغي وما لا ينبغي عليه أن يفعله، ما دام يلتزم حدودا معينة مقبولة بصورة عامة. ولنلاحظ أن شخصية الفنان، بما هو كذلك، لم يكن قد اعترف بها بعد، وكانت ورشته لا تزال تنظم على نفس النحو الذي تنظم به ورشة أى صانع آخر، ولم يكن المصورون يرون أنه مما يحط من قدرهم على الإطلاق أن ينتموا إلى نفس الطائفة الحرفية التى ينتمى إليها السروجية. ومع كل ذلك، فعلينا أن نعترف بأن الصانع المعلم المستقل، الذى كان فى العصور الوسطى المتأخرة يتحمل مسئولية شخصية عن عمله الذى كان يؤديه بناء على قراره الخاص، كان هو الذى مهد مباشرة لظهور الفنان الحديث[1].

وليس ثمة ما هو أوضح دلالة على الاتجاه العام للتطور خلال العصور الوسطى، من الانفصال المتزايد بين مكان عمل الفنان وموقع البناء. ففى العصر الرومانسكى كان عمل الفنان يؤدى كله فى المبنى ذاته. فبالنسبة إلى المصور، كان زخرف الكنيسة يتألف كله من رسوم حائطية كان من الطبيعى أن تنفذ فى الموقع ذاته. غير أن الزخرف التشكيلى بدوره كان يؤدى من فوق السقالة " بعد التثبيت après la Pose " ، أى أن النحات كان يدق الحجر بأزميله بعد أن يكون البناء قد ثبته على الحائط. وبعد إدخال نظام التجمع الحرفى فى القرن الثانى عشر، حدث فى هذا الصدد تغير سبق أن تنبه إليه "فيوليه لودوك". فقد كان التجمع الحرفى يقدم للنحات مكانا للعمل يتميز بأنه أكثر راحة وأفضل تجهيزًا مما كانت السقالة. إذ أنه أصبح الآن يقوم عادة بعمله كله فى ورشة بقرب الكنيسة ثم تنقل أعمال النحت بعد انتهائها لتركب فى المبنى ذاته. ومن الجائز أن التغير لم يكن مفاجئًا إلى الحد الذى يفترضه "فيوليه لودوك"[2]، ولكن هناك على أية حال تطورًا أدى آخر الأمر إلى استقلال عمل النحات وانفصال متزايد بين النحت وبين العمارة. كذلك فإن حلول التصوير فى اللوحات Panel - Painting بالتدريج محل التصوير الحائطى يعبر عن هذا الاتجاه ذاته. وأخيرًا، أصبحت الورشة منفصلة كل الانفصال

---

[1] **Wihlem Pinder : Die deutsche Palstik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance , 1914 , PP. 16 – 17 .**

[2] **W. Voege : Die Anfaenge des monum . Stils, P. 271 .**

عن المبنى، وترك المصورون والنحاتون موقع البناء ليعملوا فى ورشهم، بحيث كان منهم من لا يرى أبدًا تلك الكنيسة التى كلف بعمل النقوش أو الصور فى مذبحها أو هياكلها.

وهناك عدد غير قليل من السمات الأسلوبية للعصر القوطى المتأخر، ترتبط مباشرة بهذا الانفصال بين مكان العمل والمكان الذى يتعين وضع الأعمال الفنية فيه. فانتقال الإنتاج الفنى من موقع البناء إلى ورشة الفنان ترتبط به أولاً، وقبل كل شىء، تلك السمة التى كانت أقرب سمات فن العصور الوسطى المتأخرة إلى الطابع الحديث، وأعنى بها تواضعه البرجوازى واقتصار الإنتاج فيه على نطاق لا ادعاء فيه ولا تضخم. فقد كانت البرجوازية، بصفتها الشخصية، تكلف الفنانين فى البداية بعمل هياكل وصور لوحية Panel - Pictures ، لا بعمل كنائس أو قصور ريفية، أو معابد أو سلسلة من أعمال الفرسك. ومع ذلك فإن طلباتها على هذه الأعمال الأولى أخذت تتزايد بالمئات، بل بالألوف. وكانت هذه الأنواع من الأعمال الفنية تلائم جيب البرجوازى وذوقه، كما كانت أيضًا تلائم الإنتاج الضيق النطاق الذى يقوم به الفنان المستقل. ففى الحيز الضيق لورشة المدينة، ومع وجود العدد القليل من المساعدين الذين يعملون مع الفنان نفسه، لم يكن فى استطاعته أن يحاول إلا إنتاج أعمال صغيرة الحجم نسبيًا. كذلك كانت الظروف تلائم استخدام الخشب الخفيف، الزهيد التكاليف، الذى يسهل تشغيله، بوصفه مادة للأعمال الفنية. وإنه لمن الصعب أن نقرر أن كان اختيار حجم أكثر تواضعًا ومادة أبسط مظهرًا قد نتج عن تغير فى الذوق، أم أن الأسلوب الجديد، الأكثر مرونة وعمقًا وتعبيرية، قد نتج عن تغير مادة العمل الفنى وظروفه. وعلى أية حال فإن تضاؤل نطاق العمل الفنى واستخدام مادة أسهل تناولاً فيه، كان هو ذاته مشجعًا على التجديد، وساعد حتمًا على الانتقال إلى أسلوب أشد رحابة، وأكثر حرصًا على إثراء الموضوعات المصورة وتنويعها[1]. والحق أننا نستطيع أن نلاحظ التحول من الإنتاج الضخم، الثقيل، الذى يفرض ذاته على النفس، إلى الإنتاج الصغير، الخفيف، الذى ينبع من أعماق

---

[1] W. Pinder, Op. cit., P. 19 .

النفس، ليس فقط في تلك القطع الخشبية التي نشاهدها في القطع الفنية بالمذابح، بل أيضًا في النحت الحجري الأكثر ضخامة في ذلك العصر، ولكن هذا لا يثبت على أي نحو أن المادة ربما لم يكن لها دور في تحديد الأسلوب: إذ أن من الطبيعي تمامًا أن ينتقل أسلوب النحت الخشبي في العصر الذي ساده هذا الأسلوب، إلى النحت في الحجارة. وأيًا كان الأمر، فإن الاتجاه الفني الذي يتبدى في أعمال من مختلف الأحجام والمواد كان اتجاهًا إلى التأنق والنعومة والصقل الدقيق. فهنا نشهد تزايد انتصار الاتجاه الحديث إلى الاهتمام ببراعة الأداء الفائقة، وبالتكنيك الذي يسهل اكتسابه، وبالموارد التي يسهل العثور عليها والتعامل معها. غير أن براعة الأداء هذه هي بمعنى معين مجرد مظهر واحد من مظاهر العملية التي أدت، في هذا العصر القوطي المتأخر، إلى ظهور اقتصاد نقدي بالمعنى الكامل، وإنتاج مخصص للبيع، واصطباغ التعامل في التصوير والنحت بالصبغة التجارية، وظهور ميل إلى اتخاذ الصور مجرد زخرف للحائط، والتماثيل قطعًا من الأثاث.

إن في استطاعة المرء – بل ينبغي عليه في الواقع – أن يقتنع بإثبات وجود تناظر بين تاريخ الأسلوب وتاريخ تنظيم العمل، أما السؤال عن أيهما كان السابق وأيهما اللاحق فهو سؤال عقيم. وحسبنا أن نشير إلى أنه قد نشأ في نهاية العصور الوسطى موقف وجد فيه فنانون مستقرون، وورش صغيرة الحجم، ومواد زهيدة التكاليف يسهل التعامل بها، إلى جانب أعمال صغيرة الحجم، رقيقة الهيئة، هوائية غريبة في أشكالها .

الفصل الحادى عشر
فن الطبقة الوسطى
فى العصر القوطى المتأخر

لم تكن الطبقة الوسطى الناجحة مجرد طبقة من الطبقات الموجودة فى العصور الوسطى المتأخرة، بل كانت هى التى طبعت هذه العصور بطابعها الخاص. فقد أدى الاقتصاد النقدى والتجارى فى المدن، الذى تحكم فى التطور بأسره منذ نهاية العصور الوسطى المتوسطة، إلى تحقيق الاستقلال السياسى والثقافى للطبقة الوسطى، ثم السيادة العقلية لها فيما بعد .

ذلك لأن هذه الطبقة تمثل أكثر الاتجاهات تقدمية وإنتاجية فى الفن والثقافة، فضلاً عن الحياة الاقتصادية. غير أن الطبقات الوسطى فى العصور الوسطى المتأخرة تكون أنموذجًا اجتماعيًا شديد التنوع، تتباين مجالات اهتمامه إلى أبعد حد، وكانت حدودها العليا والدنيا فى تغير دائم. وهكذا فإن التجانس القديم، والأهداف الاقتصادية المشتركة، والأمانى السياسية المتجهة إلى المساواة، قد حل محلها الآن اتجاه طاغ إلى التمييز الاجتماعى تبعًا للمعايير المالية. فلم يقتصر الأمر على ازدياد حدة انقسام الطبقة الوسطى العليا والدنيا، والصناع والحرفيين والرأسماليين والعمال فيما بينهم، وإنما نشأت مراحل انتقالية متعددة بين صاحب العمل ذى النزعة الرأسمالية والطبقة العاملة من جهة أخرى. ففى القرنين الثانى عشر والثالث عشر كانت الطبقات الوسطى لا تزال تناضل فى سبيل وجودها المادى وحريتها، أما الآن فأصبحت تناضل من أجل المحافظة على امتيازاتها ضد العناصر الجديدة التى أخذت تظهر من أدنى، وبذلك تحولت من طبقة تقدمية تناضل من أجل العدالة الاجتماعية إلى طبقة متخمة محافظة إلى حد ما.

وكانت قمة حالة الاضطراب التى زعزعت استقرار الأوضاع الإقطاعية فى القرن الثانى عشر، وزادت باطراد منذ ذلك الحين، هى القلاقل ومنازعات الأجور

التى ثارت فى العصور الوسطى المتأخرة. فعندئذ أصبح المجتمع كله فى حالة من البلبلة وعدم الاستقرار. وحاولت الطبقات الوسطى، التى كانت راضية آمنة، أن تنافس طبقة النبلاء في النفوذ وتحاكى طريقة الحياة الأرستقراطية، ومن جهة أخرى حاولت الأرستقراطية بدورها أن تكيف نفسها مع روح البحث عن الربح والنظرية العقلانية إلى الحياة، التى تتميز بها الطبقات الوسطى. وكانت النتيجة محوا للفروق فى المجتمع على نطاق واسع : إذ نجد من جهة الطبقات الوسطى الصاعدة، ومن جهة أخرى الأرستقراطية الهابطة. وأخذت الشقة تضيق بالتدريج بين المراتب العليا للطبقة الوسطى والمراتب الدنيا الأقل ثراء للطبقة الأرستقراطية، وإن كانت الفوارق فى مستويات الثروة قد أصبحت فوارق يستحيل التوفيق بينها : إذ أن كراهية الفارس الفقير للبورجوازى الغنى أصبحت عقبة لا يمكن تذليلها، كما أن الصراع بين العامل المحروم من الحقوق المدنية وصاحب العمل المميز أصبح صراعًا يستحيل الوصول فيه إلى حل.

على أن تركيب مجتمع العصور الوسطى يكشف أيضًا عن مثالب خطيرة حتى على أعلى المستويات. فقد انقصم ظهر الطبقة الإقطاعية القوية القديمة، بموقفها المتحدى من الأمراء. وأدى الانتقال من الاقتصاد الطبيعى إلى الاقتصاد النقدى إلى جعل طبقة النبلاء عملاء للملوك الحاكمين. وسواء أكان ملاك الأرض الأفراد قد ازدادوا غنى أو فقرا نتيجة لانحلال نظام رق الأرض وتحول الملكيات الإقطاعية إلى ضياع تدار على أساس الإيجار، أو مزارع يفلحها عمال أحرار، فإنه لم يعد فى متناول أيديهم ذلك العدد من الرجال الذى يمكن استخدامه فى شن الحروب على الملوك. وهكذا اختفت الأرستقراطية الإقطاعية وحلت محلها أرستقراطية البلاط، التى تستمد امتيازاتها من التحاقها بخدمة الملك. ولا جدال فى أن حاشية الأمراء كانت قبل ذلك تتألف كلها من نبلاء أيضًا، ولكن هؤلاء كانوا مستقلين، أو كان فى استطاعتهم فى أى وقت أن يستقلوا عن البلاط. أما طبقة نبلاء البلاط الجديدة فكانت معتمدة كل الاعتماد على أفضال الملك وعلى رضاه. فأصبح النبلاء فيها موظفين فى البلاط، كما أصبح موظفو البلاط نبلاء. وامتزجت طبقة النبلاء العسكرية القديمة بطبقة النبلاء الجديدة المنعم عليها، وأصبحتا تكونان أرستقراطية

رسمية للبلاط تتميز بأنها خليط مهجن لم يكن أفراد طبقة النبلاء القديمة هم الذين يقومون فيه بالدور الرئيسى على الدوام. فقد كان الملوك يفضلون أن يختاروا مستشاريهم القانونيين وخبراءهم الاقتصاديين وأمناء سرهم وخبراءهم المصرفيين من بين عناصر الطبقة الوسطى، ولم يكونوا فى اختيارهم هذا يسترشدون إلا بمعايير الكفاءة الفردية. وهنا أيضًا كانت الغلبة للمبادىء الموجهة للاقتصاد النقدى: أعنى القدرة على المنافسة، وعدم الاكتراث بالوسائل المستخدمة فى بلوغ الغاية، وتحويل العلاقات الشخصية فى العمل إلى علاقات لا شخصية. ولم تعد الدولة الجديدة، فى اتجاهها إلى النزعة المطلقة، مبنية على ولاء رعاياها، وإنما أصبحت مبنية على الاعتماد المادى لموظفين معينين وجيش دائم يتقاضى أجرًا. ومع ذلك فإن هذا التحول لم يصبح ممكنًا إلا بعد أن امتدت مبادىء الاقتصاد النقدى الحضرى إلى الميزانية بأسرها، واكتسبت الوسائل اللازمة للاحتفاظ بنظام باهظ التكاليف كهذا.

ولقد تغير تركيب طبقة النبلاء مع تركيب الدولة، ولكنه ظل محتفظًا باتصاله بالماضى. ومن جهة أخرى فإن طبقة الفرسان، التى كانت هى الطبقة الوحيدة المحاربة والمدافعة عن الثقافة الدنيوية، قد انحلت كل الانحلال. وتم ذلك على مراحل طويلة، إذ لم تفقد المثل العليا للفروسية رونقها وإغراءها بين عشية وضحاها — ولاسيما فى أعين الطبقات الوسطى. ولكن كل شىء كان مهيأ، من وراء الستار، لسقوط "دون كيخوته". وكان انهيار نظام الفروسية مرتبطًا بأساليب الحرب الجديدة التى استحدثت فى العصور الوسطى المتأخرة، وأشار بعض الباحثين إلى أن الفرسان بدروعهم الثقيلة كانوا يلقون هزيمة قاسية كلما واجهوا مدفعية الجيوش المرتزقة الحديثة أو مدفعية فيالق الفلاحين الخفيفة. فكانوا يفرون من رماة القوس الإنجليز، ومن المرتزقة السويسريين، ومن الجيش الوطنى البولندى اللتوانى — أى بعبارة أخرى من كل نوع من السلاح يختلف عن سلاحهم الخاص، وكل نوع من القوة العسكرية لا تراعى فيه قواعد الحرب الخاصة بهم. ومع ذلك فإن الأساليب الجديدة لم تكن هى السبب الحقيقى للهزائم التى لحقت بالفرسان، وإنما كانت مجرد مظهر أو عرض من أعراضها، إذ أنها لم تكن إلا تعبيرًا عن عجز الفرسان عن التكيف مع النظرة العقلانية لعالم الطبقة الوسطى الجديدة. فالبندقية ، والمدفعية

ذات الطابع اللاشخصي ، والنظام الصارم للجيوش الكبيرة — كل هذه التجديدات كانت تصبغ الحرب بصبغة آلية عقلانية، وتجعل الموقف الشخصي والبطولي للفرسان موقفًا عفا عليه الزمان. فلم تكن الأسباب التكنيكية هي التي أدت إلى الهزيمة في معارك كريسي Crécy وبواتييه Poitiers ، وأجنكور Agincourt ونيكوبوليس Nicopolis وفارنا Varna وسمباخ Sempach ، وإنما كانت الهزيمة في هذه الحالات راجعة إلى أن الفرسان لم يكونوا يؤلفون جيشًا بالمعنى الصحيح، وإنما كانوا مجرد عصب من المغامرين الذين يفتقرون إلى التماسك والنظام، ويهتمون بالسمعة الشخصية أكثر مما يهتمون بالانتصار لقضية مشتركة[1]. ويمكن القول أن الرأى المشهور الذى يذهب إلى أن اختراع الأسلحة النارية واستخدام المدفعية التي تتقاضى أجرًا، قد أدى إلى صبغ الجيوش بصبغة ديمقراطية حرمت الفرسان من مهنتهم — هذا الرأى لا يصح إلا على نطاق محدود. فقد اعترض البعض — عن حق — على هذه النظرية بأن إدخال البنادق القديمة بأنواعها المختلفة لم يؤد إلى جعل أسلحة الفرسان عتيقة بالية، هذا فضلاً عن أن رجال المدفعية كانوا يحاربون في معظم الأحيان بالرماح والسهام لا بالأسلحة النارية[2]. بل أن العصور الوسطى المتأخرة قد شهدت قمة التطور في الدروع الثقيلة التي يرتديها الفرسان، وظل هؤلاء الأخيرون حتى حرب الأعوام الثلاثين يشكلون عاملاً كان في كثير من الأحيان حاسمًا إلى جانب المدفعية. وبهذه المناسبة فليس صحيحًا أن المدفعية كانت تتألف من رجال ينتمون إلى الريف وحده، بل إننا نجد فيهم أيضًا رجالاً من الطبقة الوسطى ومن النبلاء. وإذن فلم يكن السبب الذى أصبحت من أجله طبقة الفروسية عقيمة هو أسلحتها، وإنما كان ذلك راجعًا إلى أن "مثاليتها" ولا معقوليتها أصبحتا شيئًا عفا عليه الزمان. فالفارس لم يكن يفهم القوى المحركة من وراء الاقتصاد الجديد، والمجتمع الجديد، والدولة الجديدة، وهو قد ظل ينظر إلى الطبقة الوسطى بأموالها ونظرتها التجارية "الضيقة الأفق" على أنها شيء شاذ خارج عن المألوف.

---

(1) F.J.C. Harnshaw : "Chivairy and its Place in History". In "Chivairy" edited by Edgar Prestige, 1928, P. 26 .

(2) Max Lenz : Review of Lamprecht's "Deutsche Geschichte," 5th vol. In "Historische Zeitschr.", vol. 77, 1896, PP. 411 – 413.

والواقع أن رجال الطبقة الوسطى كانوا أعرف بموقفهم من الفرسان. وكانوا يروحون عن أنفسهم بالانضمام إلى مسابقات الفرسان اللاهية، وإلى "مجالس الحب"، غير أنهم كانوا ينظرون إلى أوجه النشاط هذه كلها على أنها مجرد لهو. أما فى أعمالهم الاقتصادية فقد ظلوا صارمين، متحررين من الأوهام فى عالم كان على النقيض كل التناقض من عالم الفروسية .

ولقد كانت الطبقة الوسطى أكثر اختلاطًا بكثير مع الأسر الحضرية الأرستقراطية الكبيرة منها مع طبقة النبلاء الإقطاعيين. وأصبح "محدثو النعمة" يعدون بالتدريج، فى نظر الأسر الأرستقراطية العريقة، أندادًا لهم، ثم اندمجوا بهم آخر الأمر بالمصاهرة. وبطبيعة الحال لم يكن كل فرد غنى فى الطبقة الوسطى أرستقراطيًا فى البداية، غير أن العوام لم يرقوا إلى صفوف الأرستقراطية بفضل مركزهم المالى بنفس السهولة التى يفعلون بها ذلك اليوم. فكانت طبقة النبلاء القديمة والرأسماليون الجدد يقتسمون الإدارة المحلية فيما بينهم، ويؤلفون الطبقة الحاكمة الجديدة، التى كانت صفتها المميزة هى أن لأفرادها الحق فى أن ينتخبوا فى المجلس المحلى. وتنتمى أيضًا إلى هذه الطبقة تلك الأسر التى لم يكن لأفرادها مقعد فى ذلك المجلس، ولكن الأسر التى يحق لها الانضمام إلى العضوية كانت تعدها أندادًا لها نظرًا إلى مركزها المالى، وكان فى استطاعتها مصاهرة الأسر الأرستقراطية. وأصبحت هذه الفئة من الأعيان، التى تضطلع بإدارة المدن بطريق مباشر أو غير مباشر، تكون الآن طبقة مقفلة تمامًا، يتميز أسلوبها فى الحياة بالطابع الأرستقراطى إلى حد بعيد، وترتكز سلطتها على احتكار لوظائف الحكومة ومناصبها يكاد يماثل فى اكتماله الاحتكار الذى كانت تتمتع به الأرستقراطية الإقطاعية فى وقت ما. غير أن الهدف الحقيقى من وراء نزوع هذه الطبقة إلى الارتقاء فى المكانة هو أن تضمن لأفرادها احتكارًا فى الشئون الاقتصادية. ذلك لأنه حيثما كانت تجرى أعمال ضخمة فى ميدان التصدير، كانوا يسيطرون على السوق، وذلك على الأقل لأنهم هم وحدهم الذين يملكون كميات مخزونة من المواد الخام. وهكذا تحولوا من تجار تجزئة صغار إلى تجار للجملة ومنتجين، واستأجروا الآخرين ليعملوا لهم، وأصبح جهدهم مقتصرًا على تقديم المواد الخام وأجر ثابت عن العمل. وتحولت المساواة الأصيلة بين جميع

الحرفيين المنضمين في طوائف ، إلى تمايز يتدرج تبعًا للنفوذ السياسي والإمكانيات المالية[1]. وكانت البداية هي طرد "المعلمين" الأفقر من غيرهم من الطوائف الحرفية الكبرى، وبعد ذلك أقفلت هذه الأخيرة أبوابها في وجه من يحاولون الصعود من أسفل، وحالت بين "الصبيان" الفقراء وبين أن يصبحوا "معلمين". وأخذ صغار الحرفيين يفقدون بالتدريج كل تأثير لهم في إدارة المدينة، وخاصة في مجال توزيع الأعباء والامتيازات الاقتصادية، وفي النهاية أصبحوا يرضون بنصيب البورجوازية الصغيرة المغلوبة على أمرها. وهبط الصانع الصغير إلى مستوى الأجير مدى الحياة، ولما كان قد طرد من الطوائف الحرفية، فقد عمل على الانخراط مع أقرانه في هيئات خاصة بهم. وهكذا أخذت تظهر منذ القرن الرابع عشر طبقة عمالية مميزة، ليست لها أية فرصة في ارتقاء السلم الاجتماعي، وكانت هذه الطبقة تكون أساس الأساليب الإنتاجية الجديدة التي كانت – منذ ذلك الحين – مشابهة إلى حد بعيد لتلك المستخدمة في الصناعة الحديثة[2].

أما مسألة ما إذا كان لنا الحق في الكلام عن نظام رأسمالي في العصور الوسطى فتتوقف على طريقة تعريفنا للرأسمالية. فإذا كنا نعني بالاقتصاد الرأسمالي تفكك الروابط الاجتماعية، وخروج الإنتاج بالتدريج من حدود الاشتراك الجماعي وضماناته – أي إذا كنا نعني مجرد قيام المرء بإدارة الأعمال لحسابه الخاص، بحيث لا يستلهم إلا روح المنافسة ودافع الربح – فعندئذ يكون لزامًا علينا أن ندرج العصور الوسطى المتوسطة ضمن العهد الرأسمالي. أما إذا قلنا إن هذا التعريف غير كاف، وأكدنا أن أهم العوامل في تعريف الرأسمالية هو استغلال من يملكون وسائل الإنتاج للعمل الخارجي وتحكمهم في سوق العمل – أي بالاختصار، إذا كنا نعني بالرأسمالية تحول العمل من شكل من أشكال الخدمة إلى مجرد سلعة، فعندئذ ينبغي أن نحدد بدايات العصر الرأسمالي بالقرنين الرابع عشر والخامس عشر. ومن جهة أخرى، يكاد يكون من المستحيل الكلام عن تراكم حقيقي لرأس المال، وللثروة الكبيرة بالمعنى الحديث، حتى في العصور الوسطى المتأخرة. كما أنه ليس من

---

[1] W. Sombart, Op. cit., P. 80 .

[2] Karl Kautsky : Die Vorlaeufer des neuen Sozialismus, I, 1895 , PP. 47, 50.

الصحيح على الإطلاق الكلام عن اقتصاد رشيد بطريقة متسقة، مبنى تمامًا على مبادىء الكفاية والتخطيط المنهجي والفاعلية. غير أن الاتجاه نحو الرأسمالية قد أصبح منذ هذه الفترة فصاعدًا اتجاهًا لا تخطئه العين. فالروح الفردية فى الحياة الاقتصادية، والانهيار التدريجي لمبدأ الإنتاج المشترك، وزوال الطابع الشخصى عن العلاقات الإنسانية، كل هذه صفات أصبحت تتزايد أهميتها على الدوام. وأيًا كان ما يقال عن عدم اكتمال مفهوم الرأسمالية حتى ذلك العهد، فإن ذلك العصر كان يحمل بالفعل علامات الاقتصاد الجديد، وتسوده الطبقة الوسطى، بوصفها ممثلة للأسلوب الرأسمالى فى الإنتاج.

ومن الملاحظ أن الطبقة الوسطى من سكان المدن لم يكن لها حتى العصور الوسطى المتوسطة دور مباشر فى الحياة الثقافية : إذ كانت مهمة العناصر المنتمية إلى الطبقة الوسطى ، بوصفهم فنانين وشعراء ومفكرين، تقتصر على القيام بدور العملاء لرجال الدين والنبلاء، والمنفذين والوسطاء لمبادىء ليست متغلغلة فى فلسفتهم الخاصة. أما فى العصور الوسطى المتأخرة فقد طرأ على هذا الموقف تغير أساسى. صحيح أن أساليب الحياة الفروسية، وأذواق مجتمع البلاط، والتقاليد الكنسية، ظلت فى نواح متعددة هى معايير الفن والثقافة عند الطبقة الوسطى، غير أن الطبقة الوسطى أصبحت الآن هى الراعية الحقيقية للثقافة، وأصبح أفرادها ، لا الملوك ولا كبار رجال الدين كما كانت الحال فى العصور الوسطى المتقدمة، ولا سلطات البلاط ولا السلطات المحلية فى العصر القوطى، هم الذين يكلفون الفنانين بالقيام بمعظم الأعمال الفنية. ومن المعترف به أن طبقة النبلاء ورجال الدين لم تتخل عن دورها بوصفها مؤسسة الكنائس ومشيدة القصور، غير أن دورها لم يعد خلاقًا — إذ أصبحت القوة الملهمة للأعمال الفنية الجديدة تأتى فى معظم الأحيان من الطبقة الوسطى. ولقد كان من الطبيعى أن يكون مفهوم الفن السائد فى مثل هذا الكيان العضوى الاجتماعى المعقد المنقسم مفهومًا يفتقر إلى التجانس، فمن الواجب مثلاً ألا نسلم مقدمًا بأنه كان متفقًا كل الاتفاق مع الذوق الشعبى. فمهما كان من اختلاف الطريقة التى تطورت بها الغايات والمعايير الفنية للطبقة الوسطى عن غايات طبقتى الكنيسة والنبلاء ومعاييرهما، فإنها لم تكن بسيطة وشعبية تمامًا — أعنى أنها لم

تكن مما يمكن فهمه مباشرة دون أى أساس ثقافى على الإطلاق. فمن الجائز أن ذوق تاجر الطبقة الوسطى كان أكثر "سوقية" وواقعية ودنيوية من الشخص الذواقة فى أواسط العصر القوطى، ولكنه لم يكن يكاد يقل عنه تمايزًا وبعدًا عن التجربة اليومية البسيطة للناس العاديين. وكثيرًا ما كانت قوالب التصوير والنحت القوطى المتأخر، التى ابتدعت بحيث تلائم ذوق الطبقة المتوسطة، أرفع قيمة وأكثر إمتاعًا من القوالب المناظرة فى الفن السائد فى أواسط العصر القوطى.

ولقد كان الأدب، الذى أصبح الآن – كما كان فى كل العصور تقريبًا – متغلغلاً فى المستويات الدنيا للمجتمع، أقدر على التعبير عن الذوق الشعبى من التصوير والنحت، اللذين لم يكن يستطيع شراء منتجاتهما إلا الأثرياء. وهنا أيضًا نجد أن العنصر الشعبى لا يتمثل إلا فى أن معظم الأنماط الأدبية أصبحت تبدى اهتمامًا وتحيزًا أقل تجاه القيم التى كانت تتعصب لها طبقة الفرسان المقفلة على ذاتها فى الميدانين الأخلاقى والجمالى، ولكن لا يوجد شعر شعبى حقيقى (folk poetry) فى هذا الأدب، ولا يوجد أيضًا أى تعبير مستقل عن الفكرة الساذجة السائدة لدى الناس العاديين عن الفن، على نحو منفصل عن التراث الأدبى للطبقات العليا. ولقد كان مؤرخو الأدب والمتخصصون فى الفولكلور ينظرون دائمًا إلى الحكاية الخرافية فى العصر الوسيط على أنها تعبير مباشر عن الروح الشعبية. وكانت النظرية الرومانتيكية، التى كان هناك حتى عهد قريب إجماع على صحتها، ترى أن أصل الحكايات الخرافية يرجع إلى التراث الشفوى، وأنها نشأت من أعماق الشعب البسيط الساذج، وارتفعت إلى مجال الأدب، وخلفت من القوالب الأصيلة التى خلقها الشعب رواسب متأخرة، مفتقرة إلى الدقة إلى حد ما. ولكن الواقع أن العملية التى حدثت بالفعل هى العملية العكسية. فنحن لم نسمع عن أية حكايات خرافية شعبية أقدم من "رومان دى رينار Roman de Renart"، أما الحكايات الفرنسية والفنلندية والأوكرانية التى لدينا فكلها مستمدة من الحكايات الخرافية الأدبية، والأرجح أن الحكايات الخرافية الشعرية فى العصر الوسيط ترجع بدورها

إلى هـذا الأصـل[1]. ولكـن الأمـر ممـاثل فـى حالة الأغنية الشعبية فى العصر الوسيط المـتأخر: فهـى آخـر سـلالة الشـعر الغنائى عند التروبادور والمثقفين المتجولين — أى أنهـا شـكل مبسـط، مصـطبغ بالصـبغة الجماهيريـة، لأنشـودة الحـب الأدبـية. وقد انتشـرت فـى الخـارج عـلى يـد الطـبقات الدنـيا مـن شـعراء المنستريل الذين "كانوا يعـزفون الموسـيقى للرقصات، وينشدون نفس الأغانى التى توصف عادة بأنها الأغانى الشـعبية للقـرون الـرابع عشـر والخـامس عشـر والسـادس عشـر، كمـا كـان ينشـدها الراقصـون أنفسـهم فـى كـورس .. وعـن طريق هؤلاء تحول الكثير من الشعر اللاتينى المتطور فـى هـذه الفترة إلى أغان شعبية"[2]. والحق أن الأمور المعروفة التى لا تحتاج هنا إلى مـزيد من التأكيد، أن ما يسمى "بالكتب الشعبية folk books" فى العصـور الوسـطى المـتأخرة ليسـت إلا صيغًا نثرية شائعة لروايات القصور القديمة الشائعة فى عصـر الفروسـية. ولسـنا نجـد أى شـىء يقترب من الشعر الشعبى فى العصر القوطى المـتأخر إلا فـى نمط أدبى واحد، هو الدراما، وحتى فى هذه الحالة لا يمكن أن يعد العمل خلقًا أصيلاً "للشعب"، ولكنه على أية حال استمرار لتراث شعبى أصيل، ظل يتـناقل مـنذ أيـام العصـر الكلاسـيكى على صورة التمثيل المقلد mime ، واستمر فى الدرامـا الديـنـية والدنـيوية بالعصور الوسطى. وصحيح أن كثيرًا من موضوعات الشعر الفـنى — ولاسـيما الكومـيديا الرومانـية — قد تغلغلت فى المسرح الوسيط، إلى جانب تـراث التمثـيل المقلـد، ولكن معظم هذه الموضوعات كانت متغلغلة فى التربة الشعبية بقـدر مـن العمـق يحـق لنا معه القول أن الناس العاديين إنما كانوا فى معظم الأحيان يستردون ملكيتهم الثقافية الخاصة. ومن جهة أخرى فإن المسرح الدينى فى العصـور الوسـطى كـان فـنًا جماهيريًا تمامًا، ليس فقط بسبب جمهوره، بل أيضًا لأن الممثلين أنفسـهم كـانوا ينـتمون إلى جمـيع مستويات المجتمع. فأعضاء الفرق كانوا من رجال الديـن والـتجار والصـناع، وكان جزء منهم مجرد أفراد عاديين من الجـمهور — أعنى أنهـم كـانوا جمـيعًا من الهواة — فى مقابل الممثلين فى المسرح الدنيوى، الذين كانوا مقلديـن وراقصـين ومغنين محترفين. والواقع أن روح الهواية، التى لم تتمكن أبدًا من

---

[1] Bédier – Hazard, op. cit., P. 29 .

[2] W. Scherer, op. cit., P. 254 .

أن تشق لنفسها أى طريق فى الفنون التشكيلية حتى عهد قريب، قد تركت طابعها على الشعر والدراما فى العصور الوسطى فى جميع التغيرات فى التركيب الاجتماعى للحياة الثقافية. فحتى شعراء التروبادور كانوا مجرد هواة فى البداية، ولم يتحولوا إلى شعراء محترفين إلا بالتدريج. وأدى تدهور ثقافة القصور بمعظم هؤلاء الشعراء، الذين كان عيشهم معتمدًا على العمل فى القصر بانتظام تتفاوت درجاته، إلى التعطل، ثم الانقراض بالتدريج. وفى تلك الأثناء لم تكن الطبقة الوسطى من الغنى أو من الثقافة بحيث تستوعب هؤلاء الشعراء جميعًا وتكفل لهم الرزق. ومرة أخرى حل محل شعراء المنستريل – جزئيًا – هواة كانوا يواصلون الاشتغال بمهنهم العادية، ولا يكرسون إلا أوقات فراغهم للشعر والدراما اللذين صبغوهما بصبغة حرفهم الخاصة – بل إنهم فى واقع الأمر أكدوا العناصر التكنيكية فى الخلق الأدبى وبالغوا فيها، وكأنهم بذلك يعوضون روح الهواية التى لم تكن فى حقيقة الأمر تتلاءم مع أسلوبهم العمالى فى الحياة. فكانوا يجتمعون، كما يجتمع الممثلون فى الدراما الدينية، فى منظمات أشبه بالطوائف الحرفية، ويطبقون على أنفسهم مجموعة كبيرة من اللوائح والتعليمات والنواهى تذكرنا فى نواح كثيرة بلوائح الطوائف الحرفية. ولا تتبدى هذه الروح العمالية فى الشعر والدراما عند هؤلاء الهواة فحسب، بل تظهر أيضًا فى أعمال أولئك الشعراء المحترفين الذين يطلقون على أنفسهم – بطريقة تتمشى تماما مع روح الصنعة الحرفية – اسم "الأساتذة المعلمين masters" و"أساطين الطرب master - singers" ، ويعدون أنفسهم أرفع إلى حد لا متناه من شعراء المنستريل الأدنى مرتبة. وكانوا يختلقون لأنفسهم صعوبات مصطنعة – متعلقة بالوزن الشعرى فى المحل الأول – لكى يثبتوا، ببراعتهم الفنية وعلمهم، تفوقهم الساحق على شعراء المنستريل العوام الجهلاء. هذا الشعر الأدبى، الذى كان يتمسك شكلاً ومضمونًا بتراث عفا عليه الزمان، هو تراث شعر الفروسية والبلاط، لم يكن فقط أبعد القوالب الشعرية عن أسلوب مطابقة الطبيعة الذى ساد العصر القوطى المتأخر، وبالتالى أبعد القوالب الفنية عن ذوق الجماهير، بل كان أيضًا أقل الأنماط الفنية خصبًا فى ذلك العصر.

ولقد كانت النزعة إلى مطابقة الطبيعة في الفن القوطي الوسيط تناظر، إلى حد ما، نزعة مطابقة الطبيعة في العصر اليوناني الكلاسيكي. فتصوير الواقع كان لا يزال يدور في حدود القوالب الصارمة، ويمتنع عن الدخول في التفاصيل التي قد تهدد الوحدة المركزة للعمل الشعرى بالخطر. ولكن نزعة مطابقة الطبيعة في العصر القوطي المتأخر قد خرجت عن هذه الوحدة الشكلية مثلما خرج عنها فن القرن الرابع ق. م. والعصر الهليني، وأصبحت تركز جهودها على محاكاة الواقع على نحو ينطوى في كثير من الأحيان على تجاهل فج للبنيان والهيكل الشكلي. والواقع أن القيمة الخاصة لفن العصور الوسطى المتأخرة لا تكمن في نزعته إلى مطابقة الطبيعة ذاتها، وإنما في كشفه للقيمة والمكانة المستقلة لهذه النزعة، التي أصبحت الآن في كثير من الأحيان تتضمن غايتها في ذاتها، ولم تعد خاضعة كل الخضوع لمعنى رمزى أو فوق طبيعي. صحيح أن الارتباطات بما هو خارق للطبيعة تظل موجودة في هذا الفن، غير أن العمل هو قبل كل شيء نسخة محاكية للطبيعة، وليس رمزًا يستخدم القوالب الطبيعية وسيلة تخدم غرضًا خارجًا عنها. وإذا لم تكن الطبيعة قد أصبحت بعد ذات دلالة مطلقة في ذاتها، فقد أصبح لها بالفعل من الأهمية ما يبرر دراستها والتعبير عنها لذاتها. ففي أدب الطبقة المتوسطة الذى عرف في العصور الوسطى المتأخرة، والذى يشمل الحكاية الأسطورية والمسرحية الهزلية والرواية النثرية والقصة القصيرة، نلمس نزعة إلى مطابقة الطبيعة تتميز بأنها دنيوية تمامًا، وبأنها خشنة لاذعة، تقف على طرفي نقيض مع مثالية روايات عصر الفروسية، ومع المشاعر المتسامية في شعر الحب الغنائي الأرستقراطي. فهنا نصادف لأول مرة شخصيات حقيقية نابضة بالحياة – ونشعر لأول مرة بأن النظرة النفسية إلى الأدب قد بدأت تصبح هي المسيطرة. ولا جدال في أن من الممكن أن نهتدى إلى شخصيات مبنية على ملاحظة دقيقة حتى في الأدب الوسيط المتقدم – "فالكوميديا الإلهية" مثلاً حافلة بأمثال هذه الشخصيات – ولكنا نلاحظ في أعمال دانتي، وكذلك في أعمال فلفرام فون ايشنباخ Wolfram von Eschenbach مثلاً أن الفردية النفسية للشخصيات ليست لها مكان الصدارة، وإنما الذى يحتل مكان الصدارة هو دلالتها الرمزية. فهي لا تنطوى في ذاتها على معناها وسبب وجودها، وإنما تعكس معنى

أبعد بكثير من حدود وجودها الفردى. والفارق الرئيسى بين أوصاف الشخصيات في أدب العصر الوسيط المتأخر، وبين الطريقة المتبعة في الفترة السابقة، هو أن الكتاب لا يهتدون إلى الخصائص المميزة لشخصياتهم بالصدفة، وإنما يبحثون عنها، ويجمعونها، ويستكشفونها. على أن هذه اليقظة النفسية هى قبل كل شيء نتاج للحياة الحضرية والنزعة التجارية. ذلك لأن تركز أعداد كبيرة من الناس المتباينين فى مدينة واحدة، والتنوع الزاخر للأنماط المختلفة التى يصادفها المرء يومًا بعد يوم، يزيد من حدة إدراك العين للخصائص الفريدة المميزة للشخصيات. غير أن الحافز الحقيقى على الملاحظة النفسية يرجع إلى أن معرفة الطبيعة البشرية، والتقدير النفسى الصحيح من جانب المرء لشريكه فى العمل، هما من أهم الشروط التى ينبغى توافرها فى التاجر. والواقع أن أحوال الحياة الحضرية والمالية، التى تخرج بالمرء من عالمه الساكن، عالم العرف والتقاليد، إلى عالم أكثر دينامية، أعنى عالمًا من الأشخاص والمواقف الدائمة التغير – هذه الأحوال تفسر أيضًا السبب فى أن الإنسان اكتسب فى الوقت الذى نتحدث عنه اهتمامًا جديدًا بالأشياء الموجودة فى بيئته المباشرة. ذلك لأن هذه البيئة أصبحت هى المسرح الحقيقى لحياته. وفى هذه البيئة يتعين عليه أن يثبت جدارته، ولكن لابد له لكى يفعل ذلك من أن يعرفها فى كل تفاصيلها، وهكذا فإن كل تفاصيل الحياة اليومية أصبحت موضوعًا للملاحظة والوصف، وأصبحت الحيوانات والأشجار، لا البشر وحدهم، والبيت وما فيه من أثاث والملابس والأدوات، لا الطبيعة الحية وحدها – أصبحت هذه فى ذاتها موضوعات لاهتمام الفنان .

لقد أصبح الإنسان فى عهد الطبقة الوسطى، عند نهاية العصور الوسطى، يتطلع إلى العالم بأعين تختلف عن تلك التى كان يتطلع بها إليه أجداده، ويتأمله من وجهة نظر تختلف عن وجهة نظرهم، إذ كان اهتمام هؤلاء مقتصرًا على العالم الآخر. فهو يقف ، إذا جاز هذا التعبير، على مشارف طريق تتكشف فيه حياة زاخرة بالتنوع، لا ينضب معينها، تتدفق قدمًا بلا انقطاع ، وهو لا يجد فى كل ما يحدث فيها طرافة هائلة فحسب، بل إنه أيضًا يشعر بنفسه مندمجًا فى كل هذه الحياة والنشاط. ولقد كان أكثر الموضوعات تمثيلاً لروح العصر هو "المنظر الطبيعى

الذى يشاهده المسافر travel landscape"[1]، كما أن موكب الحجاج فى مذبح كنيسة "جنت Ghent"[*] هو إلى حد ما الصورة الأساسية لنظرته إلى العالم. وإنا لنجد فن العصر القوطى المتأخر يعبر مرارًا وتكرارًا عن موضوع السائح، والمسافر، والمتجول، ويحاول فى كل الأحيان أن يبعث فينا إيهامًا بأن هناك رحلة، كما نجد شخصياته على الدوام مسوقة بدافع يجعلها على الدوام فى حالة حركة، أو سائرة على الدرب[2]. وتمر الصور أمام المشاهد كأنها مناظر فى موكب دائم التحرك، بحيث يكون المشاهد ناظرًا إلى الموكب ومشتركًا فيه فى الوقت ذاته. ولقد كان طابع هذا الفن، الذى يمكن أن يوصف بأنه "على قارعة الطريق"، والذى يمحو الحد الفاصل بين خشبة المسرح وقاعة العرض، هو بعينه التعبير الخاص — الذى هو أشبه بالتعبير السينمائى — عن الروح الدينامية لذلك العصر. فالمشاهد يجد نفسه واقفًا على خشبة المسرح، وقاعة العرض هى فى الوقت ذاته المنظر المعروض على المسرح. وهكذا فإن قاعة العرض وخشبة المسرح، أو الواقع الجمالى والواقع التجريبى، يتداخلان مباشرًا، ويكونان عالمًا متصلاً، ويلغى تمامًا مبدأ المواجهة frontality ، فيصبح هدف التمثيل الفنى هو الإيهام المطلق. ولا يعود الناظر يقف إزاء العمل الفنى وكأنه من سكان عالم آخر، وإنما هو يجتذب فى مجال التمثيل ذاته، ويؤدى هذا التوحيد بين أجواء النظر المصور وبين الوسط الذى يكون فيه المشاهد ذاته — يؤدى لأول مرة إلى خلق وهم كامل بوجود مكان أو حيز. فإذا ما نظر إلى إطار الصورة على أنه إطار نافذة يطل منها المرء على العالم، وتدفع المشاهدين إلى النظر إلى المكان الموجود أمام "النافذة" وخلفها على أنه وسط واحد متصل — فعندئذ يكتسب المكان الذى تشغله الصورة، لأول مرة ، عمقًا وحقيقة. وهكذا تمكن الفنان فى العصور الوسطى المتأخرة من تمثيل المكان الحقيقى، أى المكان بالمعنى الذى

---

(1) W. Pinder, Op. cit., P. 144 .

(*) اشتهرت مدينة "جنت" فى القرن الخامس عشر بأنها كانت تضم مدرسة هامة فى التصوير برع أفرادها فى تصوير المنمنمات. وكان من أشهر فنانيها المصور الواقعى هوجوفان درجوس Hugo van der Gos

(المترجم)

(2) H. Schrade : "Kuenstler und Welt im deutschen Spaetumittelalter, "Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Litwiss. u. Geistesgesch., 1931, IX, PP. 16 – 40 .

نفهمه – وهو عمل يتجاوز قدرات العصر الكلاسيكي القديم والعصور الوسطى المتقدمة، ويرجع الفضل فيه إلى النظرة "الشبيهة بالسينمائية" إلى الأشياء، الناحية عن الموقف الدينامي الجديد من الحياة ذاتها. غير أن هذا الشعور بالحياة هو العامل الأكبر على ظهور سمة مطابقة الطبيعة في الفن القوطي المتأخر. وعلى الرغم من أن الفن في العصور الوسطى المتأخرة ظل يكون الإيهام بالمكان بطريقة تفتقر إلى الدقة والاتساق إلى حد ما، وذلك إذا ما قورن بتمكن عصر النهضة الأوروبية من فكرة المنظور، فإن الإحساس الجديد بالواقع المحسوس، الذى يلهم الطبقة الوسطى، قد ظهر بالفعل في هذه الطريقة الجديدة في التصوير.

وخلال ذلك لم يتوقف تأثير ثقافة فروسية القصور، ولم يكن ذلك تأثيرًا غير مباشر فحسب، بل امتد إلى قوالبها الخاصة، التى عادت مرة أخرى إلى الإزهار فى مراكز معينة – ولا سيما في البلاط البورجندى. فهنا يمكننا – بل ينبغي علينا – أن نتحدث عن ثقافة قصور أرستقراطية على النقيض من ثقافة الطبقة الوسطى. وهنا يظل الأدب يحيا ويتحرك في حدود قوالب الأسلوب الفروسى في الحياة، ويظل الفن يخدم الأغراض الرسمية لمجتمع البلاط. وحتى تصوير الأخوين فان أيك Van Eyck (*) الذى يلفت أنظارنا بسيطرة روح الطبقة الوسطى عليه، ينمو فى جو من حياة القصور، ويوجه إلى أوساط القصور والطبقة الوسطى العليا المرتبطة بهذه الأوساط[1]. ولكن الشيء الذى يسترعى النظر ، والذى هو أوضح تعبير عن انتصار روح الطبقة الوسطى على روح الفروسية ، هو أن نزعة مطابقة الطبيعة عند الطبقة الوسطى قد أصبحت لها الغلبة حتى فى فن القصور، بل حتى فى أكثر صورة ترفا، وهى رسم المنمنمات. فكتب الساعات Books of Hours التى كانت تنتج لأمراء بورجنديا وأمير "برى Berri"، لم تكن تمثل فقط بداية فن الصورة الفردية أو الذاتية، أى أكثر أنواع التصوير بورجوازية – وإنما هى تمثل، إلى حد ما، أصل تصوير الطبقة الوسطى بأكمله، الذى يمتد من الصورة الشخصية إلى المناظر

(*) وهما يان Jan (١٣٨٩ – ١٤٤١) وهوبير Hubert (١٣٧٠ – ١٤٢٦). (المترجم)

(1) J. Huizinga : The Waning of the Middle Ages, 1924, P. 237 .

الطبيعية[1]. وأخذت روح الكنيسة والقصور القديمة تختفي بالتدريج، بل أخذت تختفي أيضًا قوالبه الخارجية : إذ أن التصوير في الألواح Panel - Painting أخذ يحل محل التصوير الحائطي الضخم، وأخذت الفنون الكتابية الجديدة تحل محل التصوير الأرستقراطي للكتب. ولم يكن ذلك يعني انتصار الفن الأقل نفقة والأكثر ديمقراطية فحسب، بل كان يعني في الوقت ذاته انتصار القوالب الفنية الأشد تعلقًا بالعالم الباطن، والأقرب في روحها إلى الطبقة الوسطى. فالتصوير قد أصبح لأول مرة مستقلاً عن العمارة عندما اتخذ شكل التصوير في الألواح، وعلى هذا النحو وحده أصبح جزءا من المتاع المنقول لبيت الطبقة الوسطى.

غير أن التصوير في الألواح كان لا يزال فنًا للشخص الثرى الذى يتمتع بذوق رفيع، أما فن عامة الشعب، والإنسان البسيط، وربما فن الفلاح والعامل أيضًا، فهو النسخ. فالخشب المنقوش والحفر هما أول النواتج الشعبية الرخيصة نسبيًا للفنون الجميلة. وقد أتاح فن النسخ الآلي في هذه الحالة ما تحقق في الأدب بفضل استخدام جماهير عريضة والاتجاه إلى الأداء المتكرر. فالفنون الكتابية (graphic) هي المقابل الشعبي لفن تصوير الكتب الأرستقراطية، وكانت اللوحات الورقية المصورة والكتب الكبيرة التي تباع في الأسواق وخارج أبواب الكنائس، تعني بالنسبة إلى جماهير الطبقة الوسطى نفس ما تعنيه المخطوطات المصورة بالنسبة إلى الأمراء والنبلاء. وقد بلغ من قوة الاتجاه الجماهيري في الفن في ذلك الوقت أن النقش الخشبي، الذي يتصف بأنه أرخص وأكثر خشونة قد أصبحت له الغلبة، ليس فقط على فن تصوير الكتب، بل أيضًا على الحفر بالألواح النحاسية، الذى كان فنا أرفع مستوى وأبهظ في تكاليفه[2]. ولا يكاد يكون من الممكن تقدير تأثير انتشار هذه النسخ في تطور الفن الحديث. غير أن هناك شيئًا واحدًا مؤكدًا : فإذا كان العمل الفني قد فقد سحره، وزالت عنه تلك "الهالة" التي كانت لا تزال تحيط به في العصور الوسطى المتقدمة، وظهر فيه اتجاه يناظر ما أدت إليه النزعة العقلانية للطبقة
الوسطى المتقدمة، وظهر فيه اتجاه يناظر ما أدت إليه النزعة العقلانية للطبقة

---

[1] H. Karlinger : Die Kunst der Gotik, 1926, 2nd edit., p. 124 .

[2] G. Dehio, Op. cit., II, P. 274 .

الوسطى من نزع حجاب السحر عن الواقع – إذا كان ذلك قد حدث، فإنه بدوره يرتبط جزئيًا بفقدان الطابع الفريد للعمل الفنى الواحد، عن طريق تكراره آليًا[1]. وهناك عامل آخر مصاحبا لتكنيك النسخ واستغلاله، هو اصطباغ العلاقة بين الفنان والجمهور بصبغة لا شخصية متزايدة. فاللوحة المصورة التى نسخت آليًا، والتى تتداول منها نسخ كثيرة ويكاد توزيعها يقتصر على الوسطاء فحسب، تشبه فى طبيعتها السلعة المجردة إلى حد بعيد، وذلك إذا ما قورنت بالعمل الأصلى. وعلى الرغم من أن أسلوب الورشة أو المشغل الفنى الذى كان سائدًا فى ذلك العصر كان يتجه بالفعل إلى "إنتاج سلع"، بما فيه من عمل يقوم به المساعدون ومحاكاة للأعمال الأصلية، فإن عملية النسخ، التى تؤدى إلى إنتاج عدة نسخ متماثلة للعمل الواحد، هى أول مثل كامل للإنتاج المخصص للتخزين فى ميدان لم يكن العمل فيه من قبل يتم إلا حسب الطلب. ففى القرن الخامس عشر ظهرت ورش تنسخ فيها المخطوطات بأسلوب المصانع وتصور بخطوط سريعة من القلم، وتعرض النسخ المنتهية للبيع كما تعرض الكتب فى المكاتب. بل إن المصورين والنحاتين أنفسهم بدأوا يعملون للتخزين، وبذلك أصبحت لذلك المبدأ اللاشخصى، مبدأ إنتاج السلع، السيادة فى ميدان الفن بأسره. والواقع أن العصور الوسطى، التى لم تظهر منذ بدايتها الأولى اهتمامًا كبيرًا بالعبقرية الشخصية للفنان، وإنما تركز اهتمامها على ما ينطوى عليه الخلق الفنى من براعة فى الصنعة، لم تجد صعوبة كبيرة فى التوفيق بين طبيعة الفن وبين اصطباغ الإنتاج فيه بالصبغة الآلية، على عكس الحال فى العصر الحديث، وعلى عكس ما كان يمكن أن يحدث فى عصر النهضة الأوروبية، لو لم يكن تراث العصور الوسطى فى الصنعة الفنية قد فرض حدودًا ضيقة نسبيًا على مفهوم العبقرية فيه.

---

[1] Walter Benjamin : "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée," Zschr. F. Sozialforsch., 936, V, 1, PP. 40 – 66 .

الباب الخامس

عصر النهضة ، المانرزم ، الباروك

الفصل الأول
مفهوم عصر النهضة

ليس أدل على الطابع الاعتباطي للتمييز الشائع بين العصور الوسطى والعصر الحديث، وعلى مدى مرونة مفهوم "عصر النهضة" وقابليته للتغير، من الصعوبة التي يجدها المرء في أن ينسب إلى هذا العصر أو ذاك شخصيات مثل "بترارك" و"بوكاشيو" وجنتيلي دي فابريانو Gentile de Fabriano(x) وبيزانيلو Pisanello،(*) وجان فوكيه (+) Jean Fouquet ويان فان ايك Jan Van Eyck بل إن في استطاعة المرء، إذا شاء أن يعد دانتي وجوتو(**) Giotto منتمين إلى عصر النضهة، وشكسبير وموليير منتمين إلى العصور الوسطى. وعلى أية حال فليس لنا أن نستخف بالفكرة القائلة أن نقطة التحول الحقيقية لم تحدث إلا في القرن الثامن عشر، وأن العصر الحديث يبدأ حقيقة مع عصر التنوير، ومع فكرة التقدم، ومع التصنيع[1]. ومع ذلك فقد يكون خير ما يفعله المرء في هذا الصدد هو أن يضع الخط الفاصل الحاسم فيما بين النصف الأول والثاني من العصور الوسطى، أي عند نهاية القرن الثاني عشر، عندما بعثت الحياة مرة أخرى في الاقتصاد النقدي، وظهرت المدن الجديدة، واكتسبت الطبقة الوسطى الحديثة لأول مرة صفاتها المميزة. وإنه لن

(x) جنتيلي دي فابريانو (١٣٧٠ - ١٤٢٧) مصور إيطالي عمل في فينسيا ثم روما وفلورنسه، وتركز تصويره في الموضوعات الدينية. (المترجم)

(*) اسمه الحقيقي فيتوري (أو أنطونيو) بيزانو (١٣٩٥ - ١٤٥٦) مصور إيطالي اشتهر بتصوير الطبيعة الحية والشخصيات. (المترجم)

(+) جان فوكيه (١٤٢٠ - ١٤٨٠) مصور فرنسي جمع في لوحاته بين الأسلوبين الإيطالي والمحلي، وكان المصور الرسمي للبلاط. (المترجم)

(**) جوتودي بوندوني (١٢٣٧ - ١٣٣٧) مصور ومعماري عاش في فلورنسه ونابلي، وبرع في الموضوعات الدينية بوجه خاص. (المترجم)

(1) C.F.J. Huizinga : "Des Problem der Renaissance. In "Wege der Kulturgeschte", 1930, PP. 134 ff, G.M. Trevelyan : English Social History, 1944, P. 97 .

الخطأ البين أن يضع المرء هذا الخط في القرن الخامس عشر، الذى لن ينكر أحد أن ثمارًا عديدة قد جنيت فيه، ولكن لم يبدأ فيه أى شيء جديد كل الجدة. وإذا كان من المؤكد أن نظرتنا العلمية والطبيعية إلى العالم هي في أساسها من خلق عصر النهضة، فإن النزعة الاسمية في العصور الوسطى هي التى أوحت لأول مرة بالاتجاه الفكرى الجديد الذى يرجع إليه أصل هذه النظرة إلى العالم. فلا يمكن القول على الإطلاق أن الاهتمام بالموضوع الفردى، والسعي إلى كشف القانون الطبيعي، والشعور بالولاء للطبيعة في الفن والأدب، لم يبدأ إلا في عصر النهضة. ذلك لأن نزعة مطابقة الطبيعة في القرن الخامس عشر لا تعدو أن تكون استمرارًا لنزعة مطابقة الطبيعة في العصر القوطي، التى بدأت تظهر فيها بوضوح النظرة الفردية إلى الأشياء الفردية. وإذا كان أولئك الذين يسبحون بحمد عصر النهضة يزعمون أن جميع الاتجاهات التلقائية، التقدمية، ذات النزعة الشخصية، في العصور الوسطى، إنما كانت تمهيدًا أو إرهاصًا لعصر النهضة، وإذا كان "بوركارت" يرى أن أناشيد المثقفين الجوالين ذاتها هي صورة مبدئية لما سيحدث في عصر النهضة، وإذا كان وولتر باتر Walter Pater يحكم على إنتاج ينتمى إلى صميم العصور الوسطى مثل الأنشودة الأسطورية "أوكاسان ونيكوليت Aucassin & Nicolette" بأنها تعبير عن روح عصر النهضة، فإن هذا الفهم ينطوى في واقع الأمر على تأكيد، ولكن من وجهة النظر العكسية، لنفس الفكرة التى نقول بها، أعنى وجود خط متصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة.

ولقد أبدى بوركارت ، في وصفه لعصر النهضة، أعظم قدر من الاهتمام بنزعة مطابقة الطبيعة في تلك الفترة، ووصف التحول إلى الواقع التجريبي، "وكشف العالم والإنسان"، بأنه أهم العوامل في فترة "البعث". غير أنه بتأكيده هذا قد غاب عنه، كما غاب عن معظم خلفائه، أن نزعة مطابقة الطبيعة ليست هي عنصر الجدة في عصر النهضة، بل أن الجديد ينحصر في الطابع العلمي، المنهجي، الشمولي، لنزعة مطابقة الطبيعة. كما غاب عنه أن الشيء الذى حدث فيه تقدم بالنسبة إلى مفاهيم العصور الوسطى ليس ملاحظة الواقع وتحليله، بل هو مجرد التعمد الواعي والاتساق اللذين كانت معايير الواقعية تسجل بهما وتحلل – أى

باختصار أن الأمر الذى يدعو إلى الإعجاب فى عصر النهضة ليس كون الفنان قد أصبح ملاحظًا للطبيعة، بل هو كون العمل الفنى قد أصبح "دراسة للطبيعة". فنزعة مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى قد بدأت حين لم تعد الصور وأعمال النحت رموزًا بحتة، وبدأت تصبح ذات هدف وقيمة بوصفها مجرد ترديد للأشياء الموجودة فى هذا العالم، بغض النظر عن ارتباطها بالحقيقة العلوية. وإن أعمال النحت فى شارتر وريمز، على الرغم من وضوح ارتباطاتها بالعالم فوق الطبيعى، الذى يستقل عن دلالتها الميتافيزيقية. ومن جهة أخرى فإن التحول الحقيقى الذى أحدثه عصر النهضة إنما هو فقدان الرمزية الميتافيزيقية لقوتها، واقتصار هدف الفنان، بطريقة كانت تزداد وضوحًا ووعيًا بالتدريج، على تصوير العالم التجريبى. فكلما ازداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحررًا من قيود تعاليم الكنيسة، ازدادت حرية الفن فى التحول إلى بحث الواقع المباشر، ولكن نزعة مطابقة الطبيعة ليست خلقًا جديدًا لعصر النهضة، شأنها فى ذلك شأن اقتصاد الربح والاقتناء.

أما القول بأن عصر النهضة هو الذى كشف الطبيعة فهو ابتداع للنزعة الليبرالية فى القرن التاسع عشر، التى خلقت تضادا بين تعلق عصر النهضة بالطبيعة وبين العصور الوسطى لكى تسدد ضربة لفلسفة التاريخ الرومانتيكية. ذلك لأنه عندما يقول بوركارت أن "كشف العالم والإنسان" كان سبقا تحقق فى عصر النهضة، فإن هذا الرأى يمثل فى الوقت ذاته هجومًا على الروح الرجعية الرومانتيكية، ومحاولة لصد الدعاية التى ترمى إلى نشر النظرة الرومانتيكية إلى ثقافة العصور الوسطى. فالنظرية القائلة بوجود نزعة تلقائية إلى مطابقة الطبيعة فى عصر النهضة، تأتى من نفس المصدر الذى تأتى منه النظرية القائلة أن الصراع ضد روح السلطة والتفاوت فى المرتبة، والمثل الأعلى لحرية الفكر وحرية الضمير وتحرر الفرد ومبدأ الديمقراطية، كل هذه إنجازات حققها القرن الخامس عشر. وفى ذلك كله يوضع نور العصر الحديث فى مقابل ظلام العصور الوسطى.

بل أن الارتباط بين مفهوم عصر النهضة وأيديولوجية الليبرالية أوضح ظهورًا فـي كـتابات "ميشـليه"، الـذى صـاغ شـعار "كشـف الطبـيعة والإنسان"[1]، منه في كـتابات بوركـارت. فحـتى الطـريقة الـتى يختار بها أبطاله، ويجمع بها بين رابليه ومونتـنى وشـيكسـبير وسـرفانتس وبـين كولـبس وكـبرنكس ولوثـر وكالفان[2]، ووصفه لبرونلسكى(*) Brwneueschi مـثلاً بأنـه محطـم العصـر القوطـى، وتصـوره لعصـر النهضـة بوجـه عـام عـلى أنه بداية تطور يؤدى آخر الأمر إلى تحقيق الانتصار لفكرة الحـرية والعقـل - كـل ذلك يدل على أن اهتمامه الرئيسى فى تحليلاته إنما ينصب عـلى تحديـد الأصـول التى ترجع إليها الحركة الليبرالية. فما يهمه هو نفس الصراع ضـد الـنزعة الكهنوتـية والـروح التسـلطية فـى المجال العقلى، الذى جعل الفلاسفة المسـتنيرين فـى القـرن الـثامن عشـر واعـين بالتضـاد بيـنهم وبـين العصور الوسطى، ويـتقاربهم مـع عصـر النهضـة. ففـى نظـر بـيل Bayle (فـى "القـاموس الـتاريخى والـنقدى"، الجـزء الـرابع) وكذلـك فولـتير ("بحـث فى عادات الشعوب وروحها"، الفصـل ١٢) يعـد الطـابع اللاديـنى لعصر النهضة أمرًا مسلمًا به، وظل عصر النهضة يـتحمل وزر هـذا الوصـف حتى يومنا هذا، على الرغم من أنه لم يكن فى واقع الأمر إلا عصـرا مضـادًا للكهـنوت وللـروح المدرسـية والـروح الـزاهدة، ولكنه لم يكن عصرًا شـكاكًا بـأى معـنى. صـحيح أن الأفكار المتعلقة بالنجاة، والعالم الآخر، والخلاص، والخطيـئة الأولى، وهـى الأفكـار الـتى مـلأت الحـياة الروحية لإنسان العصر الوسيط بأسـرها، لم تعد إلا "أفكارًا ثانوية"[3]، ولكن لا يمكن القول على الإطلاق بأن الشعور الديـنى كـان غائـبًا تمامًـا فـى عصـر النهضـة. ذلـك لأن المرء إذا حاول، كما لاحظ أرنسـت فالـزر "أن يجـرى بحـثًا اسـتقرائيًا فى حياة وأفكار الشخصيات الكبرى فى القـرن الخـامس عشـر، مـثل كولوشـو سـالوتاتى Coluccio Salutati أو بوجـو

---

(1) Jules Michelet : Hist. De la France, VII, 1855, P. 6 .

(2) CF. Adolf Philippi : Der Begriff der Renaissance, 1912, P. 111 .

(*) فيليبوبرونللسكى (١٣٧٧ - ١٤٤٦) من أعظم المعماريين الإيطاليين، له عدة أعمال خلدت اسمه، من أشهرها قبة كاتدرائية فلورنسه التى هى أكبر قبة فى العالم من حيث طول قطرها. (المترجم)

(3) Ernst Walser : "Studien zur Weltanschauung der Fenaissance". In 1913, vol. 110, P. 530 .

براتشوليني Poggio Bracciolini ، أو ليوناردو بروني Leonardo Bruni أو لورنتسوفالا Lorenzo Valla أو لورنتسومانيفيكو Lorenzo Magnifico أو لويجي بولشي Luigi Pulci لكانت النتيجة في كل الأحوال تدعو إلى الدهشة الشديدة، إذ أن الصفات المألوفة للنزعة المتشككة لا تنطبق عليهم على الإطلاق.."[1]. بل أن عصر النهضة لم يكن معاديًا للسلطة بالقدر الذى أكده أنصار التنوير والليبرالية. فقد كان رجال الدين يهاجمون، أما الكنيسة بوصفها مؤسسة فقد أعفيت من الهجوم، وبقدر ما تضاءلت سلطتها حلت محلها سلطة العصر الكلاسيكي القديم.

وقد عملت روح الكفاح في سبيل الحرية في وسط القرن الماضي على تقوية الاتجاه الراديكالي في النظرة العقلانية إلى عصر النهضة خلال القرن الثامن عشر[2]. ذلك لأن الصراع ضد الرجعية أعاد إلى الأذهان ذكرى الجمهوريات الإيطالية في عصر النهضة، وأوحى بفكرة الربط بين روعة ثقافتها وتحرر مواطنيها[3]. وكان العامل الذى ساعد على وضع اللمسات الأخيرة في الفهم الليبرالي لعصر النهضة، وعلى نشر هذا الفهم، هو الصحافة المعارضة لنابوليون في فرنسا، والمعارضة لرجال الدين في إيطاليا[4]، كما أن المؤرخين الليبراليين المنحازين إلى الطبقة الوسطى، فضلاً عن المؤرخين الاشتراكيين، قد انضموا إلى القائلين بهذا الفهم. وحتى في يومنا هذا مازلنا نجد المعسكرين معًا يشيدان بعصر النهضة على أساس أنه حرب التحرير الكبرى للعقل، وانتصار للروح الفردية(*)، مع أن فكرة "البحث الحر" لم تكن من

---

(1) Ernst Troeltsch : "Renaissance und Reformation". Hist, Zeitschrift, "Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance", 1932, P. 102.

(2) C.F. Karl Borinski : Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgesch. Des hist. Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelater", Sitzungsberichte der Bayr. Akad d Wiss, 1919, PP. 1 FF.

(3) Karl Brandi : "Die Renaissance." In "Propylaeen Weltgeschichten IV. 1932, P. 160 .

(4) Werner Kaegi : "Ueber die Renaissance forschung Ernst Walsers." In Ernst Walser's "Gesammelte Stadien," 1932, P. XXVIII .

(*) من هذا القبيل ما نجده في كتاب :
George Renard : Hist. Du travail à Florence, II, 1914, P. 219.

ابتداع عصر النهضة[1]، ولا كانت فكرة الشخصية غريبة كل الغرابة عن العصور الوسطى. فالنزعة الفردية لم تكن جديدة في عصر النهضة إلا بوصفها برنامجاً واعيًا، وسلاحًا وصيحة حرب، لا من حيث هي ظاهرة في ذاتها.

ولقد جمع بوركارت في تعريفه لعصر النهضة بين فكرة النزعة الفردية وفكرة النزعة الحسية أو الشهوانية، وبين فكرة الاستقلال الذاتي للشخصية وتأكيد الاحتجاج على النزعة الزاهدة التي سادت العصور الوسطى، وبين تمجيد الطبيعة وإعلان الدعوة إلى الاستمتاع بالحياة و"تحرير البدن". وترتب على هذا الترابط بين الأفكار أن ظهرت، بتأثير اللاأخلاقية الرومانتيكية عند "هينه" من جهة، واستباقًا لعبادة البطل الخارجة عن الأخلاق عند نيتشه من جهة أخرى[2]. الصورة المعروفة لعصر النهضة بوصفه عهدًا لحيوانات بهيمية لا ضمير لها – وهي صورة قد لا تكون سماتها الإباحية مرتبطة مباشرة بالفهم الليبرالي لعصر النهضة، ولكن من المستحيل تصورها بدون الاتجاه الليبرالي والنزعة الفردية في القرن التاسع عشر. فقد أدى السخط على العالم الأخلاقي للطبقة الوسطى والثورة عليه، إلى ظهور نزعة وثنية متطرفة حاولت أن تجد عوضًا عن اللذات التي تعجز عن بلوغها بتصوير عصر النهضة بأشد الصور تطرفًا. وفي هذه الصورة نجد قائد الجند المرتزقة (الكوندوتيرى) condottiere ، بشهوته الشيطانية للذة، وإرادة القوة التي لا يقف في وجهها شيء، يمثل الشكل النموذجي للآثم الذى لا يقاوم، والذى كان يقوم – نيابة عن الطبقة الوسطى – بارتكاب جميع الخطايا التي تطوف بمخيلة هذه الطبقة عندما تتصور الحياة السعيدة في أحلام يقظتها. ولقد شك البعض عن حق في الوجود الفعلي لهذا الوحش اللعين، كما وصفته كتب تاريخ الأخلاق في عصر النهضة، ورأوا أن هذا "الطاغية" الشرير لا يعدو أن يكون حصيلة للذكريات المستمدة من القراءة الكلاسيكية لكتاب النزعة الإنسانية[3].

---

(1) E. Washer Op. cit., P. 118 .

(2) انظر، في موضوع العلاقة بين نيتشه وهينه، كتاب:
Walter Brecht : heine und der aesthetische Immoralismus, 1911, P. 62 .

(3) W. Kaegi, loc. Cit., j. XII.

والواقـع أن الفهـم الحسـى الشهوانى لعصر النهضة يرتكز على نفسية القرن التاسع عشـر أكـثر ممـا يرتكـز عـلى نفسـية عصـر النهضـة ذاته. فالنزعة الجمالية للحركة الرومانتيكـية كانـت أكثر بكثير من مجرد عبارة للفنان والفن، إذ أنها أدت إلى إعـادة تقويـم لكـل المسـائل الكبرى فى الحياة على أساس معايير جمالية. وأصبح الواقـع بأسره مادة للتجربة الفنية، بل أصبحت الحياة ذاتها عملاً فنيًا، بحيث كان كـل عنصـر فـيها مجـرد منـبه لـلحواس. ولقـد وصـفت هذه الفلسفة الجمالية أولئك الآثمـين والطغـاة والأشـرار المـزعومين، الذيـن كـان يتمـيز بهـم عصر النهضة، بأنهم شخصـيات كبيرة تبهر العين – وهى صورة تتلاءم مع الأساس الزاهى المتعدد الألوان الذى كان يرتكز عليه ذلك العصر. وكان الجيل الذى انتشى بالجمال وتاق إلى التنكر حـتى أراد أن يمـوت "بـأوراق الكـروم فـى الشـعر"، عـلى استعداد تام للتغنى بعصر تـاريخى كان يكتسى ألوانًا ذهبية وقرمزية، ويحول الحياة إلى عيد حافل، وتسـتمتع عامـة الشعب ذاتها فيه – كما أراد هذا الجيل أن يعتقد – بأروع الأعمال الفنية فى حماسـة بالغـة. ولكن الحقيقة التاريخية لم تكن، بطبيعة الحال، أكثر اتفاقًا مع هذا الحـلم الجمـالى ممـا كانـت مع صورة الإنسان الأرقى الذى يتخذ شكل الطاغية. فقد كـان عصـر النهضـة قاسـيًا، تسـوده الروح العملية، وكان واقعيًا غير رومانتيكى. وفى هذا الصدد أيضًا لا نجده يختلف كثيرًا عن العصور الوسطى المتأخرة.

إن خصـائص الفهم الفردى الليبرالى والحسى أو الشهوانى لعصر النهضة، لا تنطـبق عـلى عصـر النهضـة الفعلى إلا جزئيًا، وهى تنطبق أيضًا، بنفس القدر تقريبًا، على العصور الوسـطى المتأخرة. وهنا تبدو الحدود جغرافية وقومية أكثر منها تاريخية محضـة. أمـا فـى الحـالات المشـكوك فيها – كحالة بيزانلو Pisanello أو الأخوين فـان ايـك Van Eyck مـثلاً – فإن المرء عادة ينسب الظواهر التى كانت تحدث فى جـنوب أوروبـا إلى عصـر النهضـة والظواهـر الـتى تحـدث فـى شـمالهـا إلى العصـور الوسـطى. فالتصـوير الرحـب فـى الفـن الإيطـالى، بأشـكاله الـتى تـتحرك بحـرية، وبـالوحدة المكانـية لـمناظره، يـبدو متخذًا طابع عصر النهضة، على حين أن الأمكنة المحصـورة فـى التصـوير القديـم بالأراضى الواطئة، بما فيه من أشكال بشرية تتصف بالتهيـب والوجـل إلى حد ما، وبما يضمه من عناصر تفصيلية إضافية جمعت بعناء،

وبأسلوبه الفنى المنمنم الرقيق - كان ذلك يترك فينا انطباعًا ينتمى كل الانتماء إلى العصر الوسيط. ولكن حتى لو كان المرء على استعداد للتسليم بأن العوامل الدائمة للتطور، ولاسيما الطابع العنصرى والقومى للجماعات التى تسهم بالنصيب الحاسم فى ثقافة العصر، لها فى هذا الصدد دور ما، فعليه ألا ينسى أنه بقدر ما يقبل التسليم بأهمية هذه العوامل، يتخلى عن دوره كمؤرخ، ومن ثم فإن عليه أن يرجىء لحظة الاستسلام هذه بقدر الإمكان. ذلك لأن البحث يثبت عادة أن عوامل التطور الدائمة المزعومة ليست إلا حصيلة مراحل للتحول التاريخى، أو هى مبادىء نستعيض بها، قبل الأوان، عن بحث أوضاع تاريخية لم تستكشف بعد، وإن كانت قابلة تمامًا للاستكشاف. وعلى أية حال، فإن دلالة الطابع الفردى للأجناس والأمم تختلف باختلاف عصور التاريخ. ففى العصور الوسطى كانت أهميتها منعدمة تقريبًا، إذ أن العالم المسيحى كجماعة كبرى كانت له حقيقة أعلى إلى حد لا يبارى من الفرديات القومية المنفصلة. ولكن فى نهاية العصور الوسطى قوضت أركان النظام الإقطاعى الذى كان شاملاً فى الغرب، وكذلك نظام الفروسية الدولى، والكنيسة العالمية بثقافتها العالمية، وحلت محله الطبقة الوسطى، بنزعتها القومية وشعورها الوطنى، وبأشكالها الاقتصادية والاجتماعية التى كانت تتغير حسب الظروف المحلية، كما حلت محله المصالح المحصورة فى نطاق المدن والأرياف، والنزعة الخصوصية للإمارات الإقليمية، وتعدد اللغات القومية. وازدادت العناصر القومية والعنصرية ظهورًا فى الصورة، بوصفها عوامل مؤدية إلى التمايز، وبدا عصر النهضة على أنه الشكل الخاص الذى تحررت به الروح القومية الإيطالية من الثقافة الأوروبية الشاملة.

والواقع أن أبرز سمات فن القرن الخامس عشر (الكواتروتشنتو Quattrocento)، فى مقابل فن العصور الوسطى وأوروبا الشمالية، هو تلك الحرية والتلقائية غير المألوفة فى التعبير، وتلك الرشاقة والأناقة والثقل المتناسق، والخطوط الهائلة المندفعة لقوالبه. فكل شىء فيه لامع صاف، إيقاعى لحنى. وفيه يختفى ذلك الوقار المتحجر المحسوب فى فن العصور الوسطى، وتحل محله طريقة فى التعبير الشكلى تتسم بأنها حية واضحة، محددة المعالم، يبدو إلى جانبها الفن

البورجندى الفرنسى المعاصر له ذاته متصفًا "بحالة انقباض أساسية، وتألق هجمى، وقوالب غريبة محملة بأكثر مما تحتمل." [1] فالقرن الخامس عشر، بما فيه من إحساس حى بالعلاقات الهامة والبسيطة، وبالتحدد والنظام وبالقوالب الشاهقة والتراكيب المتينة، يستبق المبادىء الأسلوبية التى يتسم بها عصر النهضة فى قمة تطوره، وذلك على الرغم مما قد نجده فيه من آن لآخر من خشونة وإغراق فى الاستخفاف. والواقع أن اندماج العنصر "الكلاسيكى" فى هذا الفن السابق على العصر الكلاسيكى هو بعينه الذى يميز أسلوب عصر النهضة الإيطالى المتقدم تمييزًا حاسمًا من فن العصر الوسيط المتأخر والفن المعاصر له فى أوروبا الشمالية. "فالأسلوب المثالى ideal"، الذى يربط "جوتو Giotto برافاييل يسود فن مازاتشو Masaccio ودوناتلو Donatello، وأندريا دل كاستانيو Andrea de Castagno وبيير دلا فرانشسكا Piero della Francesca، وسنيوريلى Signorelli وبيروجينو Perogino، وأغلب الظن أنه لا يوجد فنا إيطالى واحد فى عصر النهضة المتقدم تخلص كل التخلص من تأثيره. والعنصر الأساسى فى هذا الفهم للفن هو مبدأ التجانس وقوة التأثير الكلى، أو على الأقل الاتجاه إلى التجانس والسعى إلى إعطاء انطباع عام، على الرغم من كل امتلاء التفاصيل والألوان. وهكذا فإن العمل الفنى المنتمى إلى عصر النهضة يبدو على الدوام، إذا ما قورن بالأعمال الفنية للعصور الوسطى المتأخرة، كلا تامًا متصلاً، وهو فى أساسه بسيط متجانس، مهما كان من ثراء مضمونه.

ولقد كان القالب الأساسى للفن القوطى هو التجاور juxtaposition. فسواء أكان العمل الفردى مؤلفًا عن أجزاء متعددة مستقلة نسبيًا، أم كان غير قابل للتحليل إلى أجزاء كهذا، وسواء أكان تصويريًا أم تشكيليًا، وملحمة أم تمثيلاً دراميًا، فإن المبدأ الذى يسوده هو دائمًا مبدأ التوسع لا التركز، والتناسق لا التفاوت فى المرتبة، والتعاقب المفتوح لا القالب الهندسى المقفل. وهو يبدو كما لو كان يقود المشاهد عبر مراحل رحلة ومحطاتها، ويكشف عن صورة للواقع هى أشبه ما تكون

---

[1] J. Huizinga : The Waning of the Ages, 1924 , P. 298 .

بالعرض البانورامى، وليست تمثيلاً موحدًا من جانب واحد، تسوده وجهة نظر واحدة. ففى التصوير كانت الطريقة المفضلة هى الطريقة "المتصلة"، كما أن الدراما تهدف إلى أن تجعل فصولها كاملة بقدر الإمكان، وتفضل التغيير المتكرر للمناظر والشخصيات والموضوعات، بدلاً من تركيز الحوادث فى عدد قليل من المواقف الحاسمة. فالشىء الهام فى الفن القوطى ليس وجهة النظر الذاتية، وليس الإرادة التكوينية الخلاقة التى تتبدى فى التحكم فى المادة، بل هو مادة الموضوع ذاتها، التى لا يمكن أن يرى الفنانون والجمهور منها الكفاية. فالفن القوطى يؤدى بالمشاهد من أحد التفاصيل إلى الآخر، ويجعله "يفكك" الأجزاء المتعاقبة للعمل واحدا بعد الآخر، كما أحسن البعض التعبير عن هذه الصفة فيه. أما فن عصر النهضة فلا يترك للمشاهد فرصة التوقف عند أى التفاصيل أو فصل أى عنصر منفرد من التأليف الكامل، بل يدفعه إلى إدراك الأجزاء كلها فى وقت واحد[1]. ويتيح لنا المنظر المركز مكانيًا وزمانيًا فى الدراما، شأنه شأن المنظور المركزى فى التصوير، أن نحقق هذا التزامن فى الرؤية. وربما كان أظهر تعبير عن التغير الذى حدث فى مفهوم المكان، وبالتالى فى مفهوم الفن بأسره، هو ما حدث فى ذلك العصر من إدراك مفاجىء للتعارض بين طريقة وضع المناظر فى المسرح، المبنية على تركيبات منفصلة غير مترابطة، وبين الإيهام الفنى[2]. ذلك لأن العصور الوسطى، التى كانت تعد المكان شيئًا مركبًا قابلاً للتحليل، كانت تسمح بوضع المناظر المختلفة للدراما واحدا إلى جانب الآخر، بل كانت تدع الممثلين يبقون على خشبة المسرح حتى عندما لا يكون لهم دور فى الحوادث. وكما أن المشاهدين لم يكونوا يبدون أى اهتمام بالمناظر التى لا يحدث أمامها تمثيل، فكذلك لم يكونوا يبدون اهتمامًا بالممثلين الذين ليس لهم دور فى المنظر الذى يجرى تمثيله. غير أن مثل هذا الاهتمام الموزع يبدو فى نظر عصر النهضة أمرًا يستحيل تبريره. ولعل أوضح تعبير عن تغير وجهة النظر هو ما نجده لدى سكاليجر Scaliger ، الذى يجد أن من المضحك تمامًا "ألا تغادر

(1) Dagobert Frey : Gotik und Renaissance, 1929, P. 38 .

(2) قارن ، فيما يتعلق بالجزء الآتى :

D. Frey, Op. cit., P. 194 .

الشخصيات المسرح مطلقًا، وأن ينظر إلى الصامتين على أنهم غير حاضرين"[1]. فالعمل، في نظر الفهم الجديد للفن يؤلف وحدة لا تنقسم، والمشاهد يريد أن يدرك المسرح كله، ومن جميع جوانبه، بنظرة واحدة، مثلما يدرك بنظرة واحدة المساحة الكاملة للصورة المنظمة على أساس مبادىء المنظور المركزى[2]. غير أن التطور من فهم متعاقب للفن إلى فهم متزامن له، ينطوى في الوقت ذاته على تقدير أقل "للقواعد اللعبة" التى تقبل فى صمت، والتى يرتكز عليها آخر الأمر كل إيهام فنى. ذلك لأن إذا كان عصر النهضة يرى أنه لا معنى "لأن يسلك المرء على المسرح كما لم يكن يستطيع أن يسمع ما يقوله شخص عن شخص آخر"[3]، مع أن الأشخاص المشار إليهم يقفون كل إلى جوار الآخر، فربما كان من الممكن أن نصف ذلك بأنه مظهر لازدياد نمو النزعة إلى مطابقة الطبيعة، غير أنه ينطوى قطعًا على قدر من تضاؤل القدرة على التخيل. وأيًا كان الأمر، فإن فن عصر النهضة يدين قبل كل شيء لهذا التجانس في العرض الفنى بانطباع الشمول الذى يعطينا إياه — أعنى ظهور عالم أصيل، مستقل، مكتف بذاته، وبالتالى تحقيقه مزيدًا من الصدق بالقياس إلى فن العصور الوسطى. لذلك لأن أصالة وصف الواقع، والإخلاص والقدرة على الإقناع فيه، يتوقف هنا، كما يتوقف فى حالات كثيرة أخرى، على المنطق الداخلى لطريقة النظر، وعلى التلاؤم المتبادل بين عناصر العمل، أكثر مما يتوقف على تلاؤم هذه العناصر مع الواقع الخارجي.

وقد استطاعت إيطاليا، بفضل مبادىء الوحدة التى تلهم فنها، أن تستبق النزعة الكلاسيكية فى عصر النهضة، مثلما استبقت التطور الرأسمالى للغرب بنزعتها

---

(1) J.C. Scaliger : Poetices Libri septem., 1951, VI, 21 .

(2) من الواضح أن داجوبير فرى D. Frey الذى يصف الفارق بين تصور الفن فى العصور الوسطى وبينه فى عصر النهضة على أساس التمييز بين التفسير المتعاقب والتفسير المتزامن (simultaneous) للمكان التصويرى (Pictorial) يعتمد على تفرقة ارفين بانوفسكى Erwin Panofsky بين مكان متجمع aggregate ومكان نسقى systematic (فى كتابه "المنظور بوصفه صورة رمزية (Die Perspective als symbolische Form كذلك فإن رأى بانوفسكى يفترض مقدمًا نظرية فيكهوف Wickhoff فى الطريقة "المتصلة" continuous والطريقة المفرقة distinguishing فى التعبير، وهى النظرية التى ربما كان فيكهوف ذاته قد تأثر فيها بفكرة لسنج عن "اللحظة الحافلة Pregnant moment".

(3) Scaliger, loc. Cit.

العقلانية أو الترشيدية في الاقتصاد. ذلك لأن المرحلة المتقدمة من عصر النهضة هي أساسًا حركة إيطالية، في مقابل المرحلة الوسطى من عصر النهضة وحركة "المانرزم"، اللتين كانتا حركتين أوروبيتين شاملتين. فالثقافة الفنية الجديدة قد ظهرت على المسرح لأول مرة في إيطاليا، لأن هذا البلد كان يسبق الغرب في النواحي الاقتصادية والاجتماعية، وفيه بدأ تجديد الحياة الاقتصادية، لأن التسهيلات في الميدان المالي وميدان النقل، التي اقتضتها الحروب الصليبية، قد نظمت في إيطاليا، ولأن المنافسة الحرة ازدهرت فيها لأول مرة، وكان هذا الازدهار مضادًا لروح التنظيم الطائفي الحر في العصور الوسطى، كما أن أول نظام مصرفي أوروبي قد ظهر فيها[1]. ولأن تحرير الطبقة الوسطى من سكان المدن تم فيها قبل سائر البلدان الأوروبية، ولأن نظام الإقطاع والفروسية كان فيها، منذ البداية، أقل توطدا مما كان في الشمال، ولأن الأرستقراطية الريفية كانت لها أيضًا محال إقامة في المدن، بل أنها كيفت نفسها مع الأرستقراطية المالية في المدن، وأخيرًا لأن تراث العصر الكلاسيكي القديم لم يفقد تمامًا، دون شك، في هذا البلد الذى يصادف المرء فيه الآثار الكلاسيكية في كل مكان. ومن المعروف أن النظريات المتعلقة بأصل عصر النهضة كانت تنسب إلى هذا العامل الأخير بعينه أهمية كبرى، إذ أنه لا شيء أبسط من إرجاع بدايات هذا الأسلوب الجديد إلى مؤثر واحد خارجي مباشر. ولكن القائلين بهذا الرأى نسوا أن المؤثر التاريخي الخارجي لا يمكن أن يكون هو السبب النهائي لثورة عقلية، إذ لا يمكن أن يكون لهذا المؤثر فعالية مالم تكن الظروف التي تهيىء الأذهان لتلقيه قد توافرت بالفعل. والواقع أن ما ينبغي تفسيره هو السبب في اتخاذ مؤثر كهذا كل هذه الأهمية في وقت معين، أما المؤثر ذاته فلا يمكن أن يفسر الأهمية الموضعية للظواهر المصاحبة له. وعلى ذلك فإذا كان العصر الكلاسيكي القديم قد بدأ، منذ نقطة زمنية معينة ، يمارس تأثيرًا يختلف عن ذلك الذى كان يمارسه من قبل، فإن أول سؤال ينبغي أن نتساءله هو السؤال عن السبب في حدوث هذا التغير بالفعل، ولماذا حدث فجأة أن اتخذ موقف مختلف إزاء نفس الشيء، غير أن إجابتنا عن هذا السؤال لا يمكن أن تكون أيسر، أو تصاغ في عبارات أدق، من

[1] Jakob Strieder : Jakob Fugger, 1926, PP. 7 – 8 .

إجابتنا عن السؤال الأصلي، وهو السؤال عن سبب اختلاف عصر النهضة عن العصور الوسطى، ومظاهر هذا الاختلاف. فإعادة استيعاب العصر الكلاسيكي القديم لم يكن سوى عرض من الأعراض، وهذه ظاهرة كانت لها مقدماتها الاجتماعية، شأنها شأن رفض العصر الكلاسيكي القديم في بداية العصر المسيحي. ومع ذلك فمن واجبنا ألا نبالغ في تقدير أهمية إعادة الاستيعاب هذه بوصفها عرضًا من الأعراض. فصحيح أن أنصار عصر النهضة أنفسهم كان لديهم وعي بأن عصرهم يمثل بعثًا من جديد، وشعور بأن للعصر الكلاسيكي القديم قدرة فعالة على الإحياء وتجديد الحيوية - غير أن مثل هذا الشعور كان موجودًا من قبل في القرن الرابع عشر[1]. ومن ثم فإن الأجدر بنا، بدلاً من أن ننادي بانتماء دانتي وبترارك إلى عصر النهضة، أن نبحث، كما فعل خصوم النظرية الكلاسيكية، في أصول فكرة الإحياء في العصر الوسيط، ونحدد نقاط الاتصال بين العصور الوسطى وعصر النهضة. والملاحظ أن أشهر القائلين بنظرية إرجاع عصر النهضة إلى أصول من العصور الوسطى، يصورون حركة الفرنسسكان بأنها هي العامل الحاسم، ويقيمون ارتباطًا بين الحساسية الغنائية، والشعور بالطبيعة، والنزعة الفردية عند دانتي، وجوتو بوجه خاص، ثم عند كبار الفنانين اللاحقين أيضًا، وبين النزعة الذاتية والاتجاه إلى الباطن، اللذين كانت تتسم بهما الروح الدينية الجديدة. وهم ينكرون أن يكون "كشف" العالم القديم في القرن الخامس عشر قد أدى إلى تحول مفاجيء في تطور كان الطريق له ممهدًا من قبل[2]. كما أشار البعض إلى الارتباط بين عصر النهضة وبين الثقافة المسيحية في العصور الوسطى، وإلى الانتقال المباشر من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة من مقدمات مختلفة كل الاختلاف. مثال ذلك أن كونراد بورداخ Konrad Burdach يصف النزعة الوثنية المزعومة التي يقال أنها ظلت باقية في عصر النهضة بأنها

[1] Werner Weisbach : "Renaissance als Stilbegriff," Hist. Zeitschift, 1919, vol. 120, P. 262.

[2] Henry Thode : "Franz von Assisi und die Anfaenge der Kunst der Renaissance", 1885; "Die Renaissance," Bayreuther Blaetter, 1889 – Emile Gebhardt : "Origines de la Renaissance en Italie", 1879; "Italie mystique", 1890 -, Paul Sabatier : Vie de Saint François d'Assise, 1893 .

قصة خرافية[1]، أما كارل نويمان Carl Neumann فلا يكتفى بالقول أن عصر النهضة مبنى على "القوة الجبارة التى خلقتها التربية المسيحية"، أو بأن النزعتين الفردية والواقعية فى القرن الخامس عشر كانتا "آخر كلمة قالها إنسان العصر الوسيط عندما اكتمل نضجه"، بل لقد ذهب أيضًا إلى أن محاكاة الفن والأدب الكلاسيكيين، التى أدت من قبل إلى ركود الثقافة فى بيزنطة، كانت فى عصر النهضة بدوره عقبة أكثر منها عاملاً مساعدًا[2]. بل أن لوى كوراجو Louis Courajod يذهب إلى حد إنكار وجود أى ارتباط داخلى كامن بين عصر النهضة والعصر الكلاسيكى القديم، ويصور عصر النهضة بأنه إحياء تلقائى للفن القوطى الفلمنكى[3]. ومع ذلك فحتى أولئك الباحثين الذين يدركون وجود اتصال مباشر من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، لا يعترفون بأن العلاقة بين العصرين ترتكز على الاتصال فى تطورهما الاقتصادى والاجتماعى، أو بأن الروح الفرنسكانية التى أكدها "توده" Thode والنزعة الفردية للعصر الوسيط، التى أكدها نويمان، ونزعة مطابقة الطبيعة، التى أكدها "كوراجو"، يرجع أصلها إلى تلك الدينامية الاجتماعية التى غيرت معالم أوروبا الغربية عند نهاية عهد الاقتصاد الطبيعى فى العصر الوسيط.

والواقع أن عصر النهضة لم يعمق تأثير هذا التطور الذى حدث فى العصور الوسطى، والذى اتسم بالاتجاه إلى النظام الاقتصادى والاجتماعى الرأسمالى، إلا بقدر ما أكد الطابع العقلانى الذى أصبح الآن يسود حياة العصر الذهنية والمادية بأسرها. وتتفق مع هذه النزعة العقلانية الجديدة أيضًا، مبادىء الوحدة التى أصبحت سائدة بصورة مطلقة فى الفن — أعنى توحيد المكان والمعايير الموحدة للأبعاد، وقصر التمثيل الفنى على موضوع واحد منفرد، وتركيز التأليف فى قالب واحد يمكن فهمه مباشرة. هذه المبادىء تعبر عن نفور من كل عامل لا يمكن حسابه أو التحكم فيه، وهذا النفور نفسه يظهر فى اقتصاد الفترة ذاتها، بما فيه من تأكيد للتخطيط، وللفائدة

---

(1) Konrad Burdach : Reformation, Renaissance, Humanismus, 1918, P. 138 .

(2) Carl Neumann : "Byzantinische Kultur und Renaissance – Kultur." Hist. Zeitsch., 1903, vol. 91, P. 228, 231, 215.

(3) Lowis Courajod : Leçons Professées à l'Ecole de Louvre, 1910, II, P. 142.

العملية، ولإمكان الحساب والتنبؤ. فهذه المبادىء إذن من خلق نفس الروح التى تتجلى فى تنظيم العمل، وفى أساليب التجار، ونظام الائتمان وحساب الإيرادات والمصروفات فى مسك الدفاتر، وأساليب الحكم، والدبلوماسية والخطط الحربية"[1].
وهكذا فإن تطور الفن بأسره يصبح جزءا من عملية كاملة، هى عملية الاصطباغ بالصبغة العقلانية. أما اللامعقول فلا يعود يمارس أى تأثير عميق. فالأشياء التى أصبح يعتقد الآن أنها "جميلة" هى التلاؤم المنطقى للأجزاء الفردية فى كل واحد، وانسجام العلاقات على نحو يمكن تحديده حسابيًا، والإيقاع الذى يمكن حسابه فى أى تأليف معين، واستبعاد عناصر التنافر فى علاقة الأشكال بالمكان الذى تشغله وفى العلاقات المتبادلة بين مختلف أجزاء المكان ذاته. وكما أن المنظور الرئيسى هو مكان نتأمله من وجهة نظر رياضية، وكما أن الأبعاد الصحيحة ليست إلا التنظيم المنهجى للأشكال الفردية فى صورة ما، فكذلك أصبحت جميع معايير القيمة الفنية، بمضى الوقت، خاضعة لاختبار عقلى، واصطبغت جميع قوانين الفن بالصبغة العقلانية. ومن المعترف به أن هذه النزعة العقلانية لم تظل بأية حال مقتصرة على الفن الإيطالى، غير أنها اتخذت فى الشمال سمات أكثر سطحية من تلك التى اتخذتها فى إيطاليا، فأصبحت أوضح وأكثر سذاجة. ومن الأمثلة الدالة على هذا الفهم الجديد للفن خارج إيطاليا، لوحة "مادونا لندن London Madonna" للمصور روبرت كامبن Campin ، التى نجد فى خلفيتها أن الطرف العلوى لحاجز النار يستخدم أيضًا فى تكوين هالة العذراء. فالفنان يستخدم مصادفة شكلية من أجل إيجاد تلاؤم بين عنصر لا معقول وغير حقيقى فى الصورة، وبين التجربة اليومية. وعلى الرغم من أن إيمانه بالحقيقة فوق الطبيعية للهالة قد لا يكون أقل رسوخًا من اعتقاده بالحقيقة الطبيعية لحاجز النار، فإن مجرد تفكيره فى أنه يستطيع زيادة جاذبية عمله بتحويل الظاهرة إلى هذا الاتجاه المطابق للطبيعة إنما هو علامة على عصر كان جديدًا بالفعل، وإن لم يكن عصرًا بلا مقدمات ممهدة له.

[1] Jakob Strieder : Studien zur Gesch. Der kapit. Organistionsformen, 1914, P. 57.

الفصل الثانى
الطلب على فن الطبقة الوسطى وفن البلاط فى القرن الخامس عشر

يتألف جمهور الفن فى عصر النهضة من الطبقة الوسطى فى المدن ومن مجتمع البلاط فى القصور. وهناك نقاط التقاء كثيرة بين اتجاهات الذوق التى تمثلها هاتان الفئتان، وذلك على الرغم من اختلاف أصولهما. فمن الملاحظ من جهة أن عناصر فن البلاط فى الأسلوب القوطى كان لها تأثير لاحق فى فن الطبقة الوسطى، وأدى إحياء الأساليب الفروسية فى الحياة، وهى الأساليب التى لم تفقد أبدًا جاذبيتها بالنسبة إلى الطبقات الدنيا، إلى اتخاذ فن الطبقة الوسطى أشكالاً جديدة يحكمها ذوق البلاط، ومن جهة أخرى فقد وجد مجتمع البلاط بدوره أن من المحال أن يظل بمعزل عن النزعة الواقعية والعقلانية للطبقة الوسطى، فأسهم فى تكوين نظرة إلى العالم وإلى الفن يرجع أصلها إلى حياة المدن. وهكذا بلغ من امتزاج اتجاه الطبقة الوسطى من سكان المدن، والاتجاه الفروسى الرومانتيكى فى الفن، عند نهاية القرن الخامس عشر، إن فنًا يتسم تمامًا بطابع الطبقة الوسطى كالفن الفلورنسى اتخذ طابعًا يظهر فيه أسلوب البلاط بدرجات متفاوتة. غير أن هذه الظاهرة إنما تتمشى مع الاتجاه العام، وما هى إلا إشارة إلى الطريق الذى أدى من ديمقراطية المدن إلى حكم الأمراء المطلق.

ومنذ القرن الحادى عشر، كانت قد ظهرت جمهوريات بحرية صغيرة كالبندقية وأمالفى وبيزا وجنوا، مستقلة عن الحكام الإقطاعيين للأقاليم المجاورة. وفى القرون التالية تكونت مجتمعات محلية حرة أخرى، من بينها ميلانو ولوكا Lucca وفلورنسه وفيرونا، ولكنها كانت لا تزال تؤلف دويلات تفتقر جزئيًا إلى التمايز الاجتماعى، وتبنى على تساوى مواطنيها المشتغلين بالتجارة فى الحقوق. ومع ذلك فسرعان ما نشب النزاع بين هذه المجتمعات المحلية وكبار الملاك الأثرياء

فـي المـناطق المحـيطة بهـا، وانـتهى الـنزاع مؤقتًا بانتصار الطبقة الوسطى. وانتقلت الأرستقراطية الريفية إلى المدن، وحاولت أن تتكيف مع البناء الاقتصادي والاجتماعي لسـكان المدن. ولكن بدا في نفس الوقت تقريبًا نزاع آخر، كان الصراع فيه أشد قسوة وأطـول أمـدا. ذلـك هـو الصراع الطبقي المزدوج بين الطبقة الوسطى الكبيرة والصغيرة مـن جهـة، والطبقة العليا والطبقة الوسطى عامة من جهـة أخرى. فعندئذ دب الشقاق بـين سـكان المـدن، الذيـن ظلـوا متحدين في صراعهم ضد العدو المشترك، وهو طبقة النـبلاء، بعـد أن بـدا لهـم أن العدو قد اختفى، وانقسموا إلى شيع متفرقة، واشتبكوا فـي صـراع مريـر إلى أبعـد حـد. وفـي نهايـة القـرن الثاني عشر كانت الديمقراطيات البدائية قد تحولت إلى أوتوقراطيات عسكرية. ولسنا نعلم بالضبط ماذا كان سبب هذا الـتطور، ولا نسـتطيع أن نجـزم إن كـان مـا جعل من الضروري تعيين الحاكم المطلق (Podestà) بوصـفه سـلطة تعلـو عـلى الأطـراف المتنازعة هو الخلافات بين طوائف الطـبقة الأرسـتقراطية الـتي كانت تتقاتل بعنف فيما بينها، أو هو الصراع في داخل الطـبقة الوسـطى، أو كلـتا الظاهـرتين معًـا، وعـلى أيـة حـال فـإن فترة الحرب بين الطوائـف أو الأحـزاب كانـت تعقـبها عـاجلاً أو آجـلاً، نظـم حكـم مطلـق فـي كـل الأحـوال. وكـان الحكـام الطغـاة أنفسهم إما أفرادًا في الأسـر المالكة المحلية، كأسرة أسـتى Este فـي فـيرارا، وإما حكامًا إمبراطوريين، مثل أسرة فسكونتي Visconti في ميلانو، وإما قوادًا لجيوش مرتزقة (Condottiere) مثل فرانشسكو سفورتسا F. Sforz خلـيفة أسـرة فسـكونتي، وإمـا محاسيب مثل أسرة ريـاريو Riario في فورلي Forli وأسـرة فارنـيزي Farnese فـي بارمـا، وإمـا مواطنين بارزين كأسرة مديتشي Medici فـي فلورنسه ، وبنتوفوليي Bentovogli في بولونا، وباليوني Baglioni فـي بيروجـا . ومنذ القرن الثالث عشر أصبح الحكم المطلق وراثيًا في أماكن متعددة، أمـا فـي أمـاكن أخـرى، ولاسـيما فلورنسه والبندقية، فإن الدستور الجمهوري القديم ظل باقيًا، من الوجهة الشكلية على الأقل، ولكن الحرية السابقة أخذت تتضاءل في كـل مكـان مـع اسـتخدام نظـام الإمارات الاستبدادية Signoria ، وأصبح المجتمع السياسـي المحـلي الحـر شـكلاً من أشكال الحكم عفا عليه الزمان[1]. ولما كان سكان

---

[1] Julien Luchaire : Le Sociétés italiennes du XIIIe au Xve siècle, 1933, P. 92 .

المدن قد نسوا عادة الخدمة العسكرية نظرًا إلى انهماكهم في الشئون الاقتصادية، فإنهم تركوا شئون الحرب لمنظمي الخدمات العسكرية والجنود المحترفين، وللقادة المرتزقة ومأجوريهم. وأصبح العسكريون المحترفين Signori قوادا مباشرين أو غير مباشرين للقوات الحربية في كل مكان"[1].

والواقع أن تطور الأحوال في فلورنسه إنما هو أنموذج لما حدث في جميع المدن الإيطالية التي لم يكن من الممكن، في ذلك الحين، إيجاد حل لها عن طريق تنصيب أسرة مالكة، ولم تكن فيها أصلاً حياة للبلاط. ولسنا نعني أن الاقتصاد الرأسمالي قد ظهر هنا قبل أن يظهر في كثير من المدن الأخرى، وإنما نعني أن المراحل المختلفة للتطور الرأسمالي كانت هنا أكثر تميزًا، وأن الدوافع الكامنة من وراء مظاهر الصراع الطبقي التي تصاحب هذا التطور أوضح ظهورًا هنا مما كانت في أية مدينة أخرى"[2]. فالعملية التي استطاعت بها الطبقة الوسطى الكبيرة أن تمسك بزمام الحكم في الدولة بتوسط الطوائف المهنية، والطريقة التي استغلت بها تلك السلطة في زيادة تفوقها الاقتصادي – هذه العملية يمكن تتبعها بمزيد من الدقة في فلورنسه عنها في غيرها من المجتمعات المحلية ذات البناء المماثل. وقد استطاعت الطوائف الحرفية بعد موت فردريك الثاني، وتحت حماية "الجويلف Guelphs"، أن تستولى على السلطة في مجتمعها المحلي، وأن تقبض على زمام الحكم من الحاكم المطلق (Podestà) وتكونت "السلطة الشعبية الأولى primo popolo" "وهي أول جماعة سياسية ثورية كانت غير شرعية عن وعي"[3]. وانتخبت لها زعيمًا (capitan) . وكان هذا الزعيم، من الوجهة الرسمية أدنى مرتبة من الحاكم المطلق، ولكنه كان في الواقع أقوى شخصيات الدولة نفوذًا، إذ كان يسيطر على المليشيا

---

(1) Max Weber : Wirtschaft und Gesellschaft, 1922, p. 573.

(2) Robert Dawidsohn : Forschungen zur Gesch. Von Florenz, Iv, 1908, p. 268 .

(*) يطلق اسم الجويلف (Guelphi) في مقابل "الجيبلليني Ghibellini " على فريقين متنافسين كان للصراع بينهما دور هام في تاريخ إيطاليا في العصور الوسطى وعصر النهضة. والاسمان يرجعان إلى أصل ألماني، ويدلان على أسر ألمانية متنازعة انتقلت إلى إيطاليا وأصبحت أسرًا حاكمة. وأصبح الاسمان يدلان – في عصر النهضة – على الصراع بين طبقتي التجار وملاك الأرض. (المترجم)

(3) Max Weber, op. cit., p. 562 .

بأكملها، وكانت له الكلمة الأخيرة في جميع المشكلات المعقدة المتعلقة بالضرائب، بل كان أيضًا يمارس "حقًا من حقوق المحاكم في حضور وفحص جميع القضايا التي توجه فيها تهمة اعتداء إلى أحد أفراد طبقة النبلاء"[1]. وعلى هذا النحو كسرت شوكة الأسر العسكرية، وطردت الأرستقراطية الإقطاعية من حكومة الجمهورية. وكان ذلك أول انتصار حاسم للطبقة الوسطى في التاريخ الحديث، وهو حادث يذكرنا بانتصار الديمقراطية اليونانية على حكومات الطغاة. وبعد حوالي عشر سنوات نجحت طبقة النبلاء في استرداد الحكم، ولكن كل ما كانت البورجوازية تحتاج إليه عندئذ هو أن تسبح مع تيار الأحداث، إذ أن هذا التيار كان يحملها فوق الأمواج العاصفة مرارًا وتكرارًا. وفي نهاية الستينات كان قد بدا أول تحالف بين الأرستقراطية المالية والأرستقراطية الوراثية، فمهد ذلك الطريق لحكم الطبقة العليا الثرية، التي ظلت لها السيطرة خلال التاريخ التالي لفلورنسه .

وفي حوالي عام ١٢٠٠ كانت الطبقة الوسطى الكبيرة قد استحوذت تمامًا على السلطة، التي كانت تمارسها في أهم بوساطة رؤساء الطوائف الحرفية. وكان هؤلاء الأخيرون يسيطرون على الجهاز السياسي والإداري بأسره، ولما كانوا – رسميًا على الأقل – ممثلين للطوائف الحرفية، فإن من الممكن أن توصف فلورنسة بأنها مدينة طوائف حرفية[2]. وفي خلال ذلك كانت المؤسسات الاقتصادية قد أصبحت "طوائف سياسية". وأصبحت كل الحقوق السياسية الإيجابية مرتكزة على عضوية المؤسسات المعترف بها قانونًا، بحيث أن من لا ينتمي إلى منظمة مهنية لم يكن مواطنًا كامل الأهلية. وكان الأعيان يستبعدون من وظيفة رؤساء الطوائف الحرفية ما لم يقوموا بمهنة أو حرفة في الدولة، أو يصبحوا على الأقل أعضاء رسميين في طائفة حرفية. ولكن ليس معنى ذلك أن كل من كانوا مواطنين بالمعنى الكامل، كانوا متساوين في الحقوق، ذلك لأن حكم الطوائف الحرفية يرتكز على دكتاتورية الطبقة الوسطى الرأسمالية المتحددة في الطوائف الحرفية السبع الكبرى. ولسنا ندري كيف

---

[1] Ibid., p. 565 .

[2] Alfred Doren : Italienische Wirtschaftsgeschichte, I, 1934, p. 858 – CF. R. Davidsohn : Gesch. Von Florenz, IV, 2, 1925, pp. 1 – 2.

ظهرت المراتب المختلفة بين الطوائف الحرفية، ذلك أنه عندما بدأت كتابة وثائق التاريخ الاقتصادية لفورنسه، كان التمايز والتفاوت قد أصبح أمرًا واقعًا[1]. ولم تنشأ الخلافات هنا، كما حدث في معظم المدن الألمانية، بين الطوائف الحرفية من جهة وطبقة الأعيان غير المنظمة في المدن من جهة أخرى، بل نشأت بين مختلف الجماعات في داخل الطوائف الحرفية ذاتها[2]. ولقد كان لطبقة الأعيان في فلورنسة ميزة تتفوق بها على نظائرها في الشمال منذ البداية، هي إنها كانت لا تقل في دقة تنظيمها عن القطاعات الدنيا من سكان المدن. فقد تطورت طوائفها الحرفية، التي تجمعت فيها تجارة الجملة، والصناعة الضخمة، والشئون المصرفية حتى أصبحت اتحادات حقيقية لأصحاب الأعمال، تتجمع فيها مواردها سويًا. غير أن سيطرة هذه الطوائف أتاحت للبورجوازية العليا استخدام كل جهاز التنظيم في طوائف حرفية من أجل التحكم في الطبقات الدنيا، ومن أجل تخفيض الأجور قبل كل شيء.

ولقد كان القرن الرابع عشر حافلاً بمظاهر الصراع الطبقي بين الطبقة الوسطى، التي تسيطر على الطوائف الحرفية، وبين العمال الذين أرغموا على الخروج منها. وكانت طبقة الأجراء هي التي لحقها أكبر الضرر نتيجة لحظر أي نوع من التحالف يحمي مصالحها، والنظر إلى أية حركة للإضراب على أنها عمل ثوري. فهنا أصبح العامل من رعايا دولة طبقية، ووجد نفسه محرومًا كل الحرمان من كل الحقوق المدنية. وفي هذه الدولة كان رأس المال يحكم بطريقة أشد قسوة وأقل اكتراثًا بمعايير الضمير الأخلاقي مما حدث في أي وقت قبل ذلك أو بعد ذلك في تاريخ أوروبا الغربية[3]. ومما زاد من صعوبة موقف طبقة الأجراء أنه لم يكن هناك شعور بوجود صراع طبقي محتدم، أو فهم لطبيعة الطبقة العاملة من حيث هي طبقة اجتماعية، بل كان الأجراء الذين لا يملكون شيئًا يوصفون بكلمة "الفقراء"، "الذين هم معنا دائمًا في كل الأحوال". وبلغ الازدهار الاقتصادي، الذي كان من بين أسبابه قمع الطبقة العاملة على هذا النحو، قمته في السنوات ١٣٢٨ — ٣٨، ثم

[1] Alfred Doren : Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. I, Die Florent. Wollentuchindustrie, 1901, p. 399 .

[2] Alfred Doren : op. cit., II, Das fluent. Zunftwesen, 1908, p. 752.

[3] Alfred Doren : Die florent. Wollentuchindustrie, P. 458.

أعقب ذلك إفلاس أسرتي باردى Bardi وبيروتسي Peruzzi ، فأدى إلى أزمة مالية خطيرة، وإلى ركود عام. وفقدت الأليجاركية مكانتها على نحو بدا أنه لا يعوض، وكان عليها أن تستسلم أولاً لطغيان "دوق أثينا"، وبعد ذلك لحكومة شعبية تتألف أساسًا من البورجوازية الصغيرة – وهي أول حكومة من نوعها في فلورنسة. وانحاز الكتاب والشعراء مرة أخرى، كما فعلوا من قبل في أثينا، إلى صف الطبقة الحاكمة القديمة – ومن أمثلتهم بوكاشو Bocaccio وفيلانى Villani – وتحدثوا بأقصى لهجات الازدراء عن الحكام من الصناع وأصحاب الحوانيت. وكانت السنوات الأربعون التى أعقبت ذلك، والتى تمتد حتى سحق ثورة الصناع ciompi revolt ، هى الفترة الوحيدة التى كانت ديمقراطية بحق فى تاريخ فلورنسة – أى إنها كانت فاصلاً قصيرًا بين عصرين طويلين من حكم الأغنياء. وبطبيعة الحال فحتى فى هذه الفترة ذاتها كانت إرادة الطبقة الوسطى هى وحدها التى اكتسبت سلطة – بينما اضطرت الجماهير العريضة من الطبقة العاملة إلى الالتجاء إلى الإضرابات وحركات التمرد. وكانت ثورة الصناع، التى حدثت عام ١٣٧٨، هى الحركة الثورية الوحيدة التى توافرت لدينا عنها معلومات أدق، من بين هذه الحركات جميعًا، كما أنها على أية حال أهمها جميعًا. فهنا تحققت لأول مرة الشروط الأساسية للديمقراطية الاقتصادية. وطردت عامة الشعب زعماء الطوائف الحرفية، وأنشأت ثلاث طوائف جديدة تمثل البورجوازية الصغيرة والطبقة العاملة، أقامت حكومة شعبية عملت أولاً وقبل كل شيء على إعادة توزيع أعباء الضرائب. وتم قمع التمرد، الذى هو فى أساسه انتفاضة للطبقة العاملة "البروليتاريا"[1]. بعد شهرين فقط من بدايته، على يد العناصر المعتدلة المتحالفة مع البورجوازية الكبيرة، غير أنه حقق اشتراكًا إيجابيًا للطبقات الدنيا من الشعب فى الحكومة لمدة ثلاث سنوات أخرى. ولم يكن تاريخ هذه الفترة دليلاً على تعارض مصالح الطبقة العاملة مع مصالح البورجوازية فحسب، بل إنه كشف أيضًا عن الخطأ الجسيم الذى ترتكبه الطبقة العاملة إذا حاولت تحقيق التغير الثورى فى وسائل الإنتاج فى إطار

---

(1) R. Davidsohn : Gesch. Von Florenz, IV, 2, p. 5.

تنظيم الطوائف الحرفية الذى كان قد أصبح بالفعل تنظيمًا باليًا[1]. وكان تجار الجملة ورجال الصناعة الكبيرة أسرع إدراكًا لعيوب الطوائف الحرفية من حيث هى نظام يقف فى وجه التقدم، وحاولوا التخلص منها. وبالفعل نجد فيما بعد أن المهام الثقافية البحتة التى أصبحت تكلف بها هذه الطوائف قد أخذ نطاقها يتسع بالتدريج، على حين أن نطاق مهامها السياسية ازداد ضيقًا، حتى وقعت آخر الأمور ضحية لنظام المنافسة الحرة.

وبعد القضاء على حكومة الشعب أصبح الموقف كما كان قبل ثورة الصناع: إذ عادت السلطة إلى الطبقة العليا (popolo grasso) مع فارق واحد هو أن سلطتها لم تعد فى يد الطبقة بأسرها، وإنما أصبحت تمارسها قلة من الأسر الغنية، ولم يعد هناك خط حقيقى يهددها. فكلما كانت تتراكم خلال القرن التالى عوامل تؤدى إلى قيام حركة تمرد تهدد الطبقة العليا بأقل خطر، كانت تقمع فورًا دون أى عناء[2]. وبعد فترات حكم قصيرة نسبيًا لأسر البرتى Alberti وكابونى Capponi وأوتسانو Uzzano والبيتسى Albizzi ، وأشياعهم، استولت أسرة مديتشى Medici على مقاليد الحكم. ومنذ ذلك الحين أصبح الحكم أبعد عن الديمقراطية مما كان فى أى عهد مضى. فصحيح أن جزءًا فقط من الطبقة الوسطى ذاتها هو الذى كانت له حقوق سياسية إيجابية فى الماضى، بقدر من العدالة، وتتبع فيه أساليب لا غبار عليها فى عمومها. أما فى ظل حكم أسرة مديتشى فإن هذه الديمقراطية المحدودة ذاتها قد تقوضت أركانها من الداخل، وفقدت كل هدف لها. فعندما كانت مصالح الطبقة الحاكمة تهدد، لم يعد أحد يفكر فى تعديل الدستور، بل كان يخرق ببساطة، وتزور صناديق الاقتراع، ويرشى الموظفون أو يهددون، ويدفع زعماء الطوائف الحرفية فى هذا الاتجاه أو ذاك كأنهم دمى تحركها الأصابع. ولم يكن ما يسمى "بالديمقراطية" فى هذه الحالة سوى دكتاتورية غير رسمية لأقطاب شركة عائلية يزعمون أنهم مجرد مواطنين، ويستترون وراء النظم اللاشخصية لجمهورية مزيفة. وفى عام ١٤٣٣ اضطر كوزيمو مديتشى، نتيجة لاضطهاد منافسيه، إلى الخروج من

---

[1] CF. Georges Renard, op. cit., II, pp. 132 – 3.

[2] A. Doren : Das Florent. Zunftwesen, p. 706 .

البلاد في المنفى – وهو حادث مشهور في تاريخ فلورنسه. ولكنه بعد عودته في العام التالي أصبح مرة أخرى يمارس سلطات مطلقة لا يحد منها شيء. فأوعز بأن ينتخب في منصب حامل الراية Gonfaloniere لمدة شهرين، بعد أن كان قد شغل هذا المنصب من قبل مرتين، أى أن مجموع المدة التى قضاها في هذا المنصب كانت ستة أشهر. أما في الفترات الأخرى فكان يحكم من وراء الستار، عن طريق صنائعه، ويسيطر على المدينة دون أى لقب أو شرف رسمي خاص، ودون سلطة، بأساليب غير مشروعة على الإطلاق. وترتب على ذلك أن الحكم الأوليجاركي قد أعقبه في فلورنسه، منذ القرن الخامس عشر، شكل مقنع من أشكال حكم الأمراء، تطور منه حكم الأمراء الحقيقي فيما بعد تطورا طبيعيًا تمامًا[1]. ولم يكن تحالف أسرة مديتشي مع البورجوازية الصغيرة، في صراع هذه الأسر ضد منافسيها، مؤديًا إلى أى تغيير أساسي في مركز هذه الطبقة. فقد تكون الأشكال التى اتخذها حكم أسرة مديتشي في الظاهر أشكالاً أبوية Patriarchal ، ولكن حكمها كان في أساسه أكثر تحزبًا وتعسفًا من حكم الأوليجاركية بأسرها. وظلت الدولة تمثل المصالح الخاصة وحدها، ولم تكن "ديمقراطية" كوزيمو تنحصر إلا في أنه كان يدع الآخرين يحكمون نيابة عنه، ويستخدم مواهب شابة جديدة كلما أتيح له ذلك[2].

وعلى الرغم من أن الهدوء والاستقرار لم يكونا إلا مفروضين على أغلبية السكان، فقد بدأت في فلورنسه منذ بداية القرن الخامس عشر فترة جديدة من الازدهار الاقتصادى لم تتخللها خلال حياة كوزيمو أية أزمة تستحق الذكر. صحيح أنه كانت هناك، من آن لآخر، حالات توقف في العمل، ولكن هذه كانت حالات ضئيلة الأهمية، قصيرة الأمد. وهكذا بلغت المقدرة الاقتصادية لفلورنسه قمتها. وكان يصل إلى البندقية من فلورنسه كل عام ستة عشر ألف ثوب من القماش، كما كان تجار التصدير الفلورنسيون يستخدمون مرفأ بيزا المهزومة لهذا الغرض، ومنذ عام ١٤٢١، أصبحوا يستخدمون ميناء ليفورنو، الذى حصلوا عليه مقابل ١٠٠,٠٠٠ فلورين. ومن المفهوم في هذه الحالة أن تكون فلورنسه منتشية بالنصر، وأن ترغب

---

[1] R. Davidsohn : Gesch. Von Florenz, Iv, 2, pp. 6 – 7 .

[2] Ferdinand Schewill : Hist, of Florence, p. 362 .

الطبقة الحاكمة، التي انتفعت من مختلف المكاسب، في إظهار قوتها وثرواتها، كما فعلت الطبقة الوسطي في أثينا القديمة. وبالفعل نجد أن جيبرتي Ghiberti قد بدأ منذ عام ١٤٢٥ يعمل في البوابة الشرقية الرائعة لكنيسة التعميد، وفي نفس السنة التي تم فيها الحصول على ميناء ليفورنو، كلف برونللسكي Brunelleschi بتنفيذ مشروعة الخاص ببناء قبة فوق الكاتدرائية. وكانت الفكرة هي جعل فلورنسه أثينا أخرى. وأصبح تجار فلورنسه يتسمون بالوقاحة والغرور، وأرادوا أن يجعلوا أنفسهم مستقلين عن البلدان الأجنبية، وأن ينشئوا حكمًا مكتفيًا بذاته — أى أن يزيدوا من الاستهلاك المحلى تبعًا لزيادة الإنتاج[1].

ولقد كان البناء الأصلي للرأسمالية قد مر ببعض التغيرات الأساسية في إيطاليا خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر. فبدلاً من السعي البدائي وراء الربح، برزت فكرة المنفعة العملية، والحساب الدقيق، والتخطيط، وأصبحت النزعة الترشيدية، التي كانت منذ البداية سمة أساسية لاقتصاد الربح، سائدة بصورة مطلقة. وفقدت روح الابتكار والمخاطرة عند الرواد الأوائل طابعها الرومانتيكي، المغامر، الشبيه بطابع القرصنة، وأصبح الغازى منظمًا ومحاسبًا، وتاجرًا يحسب بدقة، ويدير أعماله بحرص شديد. ولم يكن العنصر الجديد في الحياة الاقتصادية لعصر النهضة هو مبدأ المنفعة في ذاته، أو مجرد الاستعداد للتخلي عن أساليب الإنتاج التقليدى بمجرد اكتشاف أسلوب أفضل وأصلح، وإنما كان الجديد هو الاتساق في التضحية بالتقاليد القديمة من أجل العقلانية الرشيدة، والصرامة في استغلال جميع موارد الحياة الاقتصادية من أجل المنفعة العملية وتحويلها إلى بند في دفاتر الحسابات. وقد أتاح هذا الترشيد التام، لأول مرة، حل المشكلات التي نشأت عن زيادة السلع المتداولة. فقد كانت زيادة الإنتاج تقتضي استغلالاً أكبر للقوة العاملة المتوافرة، وتقسيمًا متزايد للعمل، واصطباغًا متزايدًا لأساليب الإنتاج بالصبغة الآلية، وهذا لا يعني فقط إدخال الآلات، بل يعنى أيضًا نزع الطابع الشخصي عن العمل البشرى، وتقدير العامل على أساس الإنتاج الذى يحققه فحسب. والواقع أنه

[1] A. Doren : Die Florent, Wollentuchindustrie, p. 413 .

لا يوجد شيء يعبر عن الفلسفة الاقتصادية لهذا العصر الجديد تعبيرًا أصرح من هذا الموقف المادى الذى يقدر الإنسان على أساس ما يحققه، ويقدر إنتاجه تبعا لقيمته النقدية، مما يحول العامل إلى مجرد حلقة فى نظام معقد من الاستثمارات والأرباح المالية، ومن احتمال الكسب والخسارة، ومن الأصول والخصوم. غير أن أوضح مظهر لعقلانية العصر ونزعته الترشيدية هو أن الاقتصاد الحضرى الذى كان من قبل مرتبطًا فى أساسه بالصانع الحرفى، أصبح الآن مصطبغًا بصبغة تجارية لها درجات متفاوتة من الأحكام. ولم تكن هذه الصبغة التجارية تتمثل فقط فى التضاؤل التدريجى لأهمية العنصر اليدوى فى نشاط الإنسان المشتغل بالأعمال الاقتصادية، وتزايد أهمية عنصر الحساب والمضاربة[1]، وإنما كانت تتمثل أيضًا فى الاعتراف بالمبدأ القائل أنه ليس على الإنسان المشتغل بالاقتصاد أن يخلق سلعًا جديدة لكى يخلق قيمًا جديدة. وكانت الصفة البارزة للفلسفة الاقتصادية هى ما تكشف عنه من فهم للطابع المتغير المتقلب لسعر السوق. وتوقفه على ظروف اللحظة المؤقتة، وإدراكها إن قيمة السلعة ليست ثابتة، بل هى متقلبة دائمًا، وأن مستوياتها لا تتوقف على نية التاجر الطيبة أو السيئة، وإنما على ظروف اقتصادية موضوعية. أما فى العصور الوسطى فكانت القيمة تعد صفة جوهرية كامنة فى السلعة، تتحدد مرة واحدة بصفة نهائية، ويدل على ذلك استخدام مفهوم "السعر المضبوط"، والتحرز من استخدام الفوائد المالية. ولم تكتشف المعايير الحقيقية للقيمة، ونسبيتها، وطابعها المحايد أخلاقيًا، إلا بعد اصطباغ النشاط الاقتصادى بالصبغة التجارية.

ولقد كان قوام الروح الرأسمالية فى عصر النهضة هو دافع الربح، وما يسمى "بفضائل الطبقة الوسطى"، وهى حب الاقتناء والنشاط والبذخ والاحترام[2]. ولكن حتى هذه الأخلاقية الجديدة ذاتها لم تكن سوى تعبير آخر عن تلك العملية الشاملة، عملية الاصطباغ بالصبغة العقلانية. فمن الصفات المميزة للبورجوازى أنه حتى عندما يبدو مهتمًا بمكانته وهيبته وحدها، يسلك وفقًا لمبادىء المنفعة العقلانية

(1) Werner Sombart : Der moderne Kapitalismus. I. 1902, pp. 174 ff. – George von Below : "Die Entstehung des mod. Kapitalismus," Hist. Zeitschr., 1903, vol. 91, pp. 453 – 4 .

(2) Werner Sombart : Der Bourgeois, 1913 .

أو الترشيدية، وأنه يعني بصفة الاحترام، النزاهة في العمل والسمعة الطيبة، بحيث أن الإخلاص والأمانة تعني في لغته الوفاء بالديون. على أن مبادىء السلوك العقلاني قد حلت محلها المثل العليا للملاك الكبار في النصف الثاني من القرن الخامس عشر. فعندئذ فقط اتخذت حياة البورجوازية سمات حياة السادة النبلاء. وقد مر هذا التطور بثلاث مراحل. ففي "العصر البطولي للرأسمالية" كان رجل الأعمال يتخذ قبل كل شيء مظهر الغازي الذي لا تعرف الرحمة إلى قلبه سبيلاً، ومظهر المغامر الجرىء المعتمد على نفسه، والذي لم تعد به حاجة إلى الأمان النسبي الذي يتسم به اقتصاد العصور الوسطى. وكانت الطبقة الوسطى لا تزال تقاتل وفي يدها أسلحة حقيقية ضد الأرستقراطية المعادية، والمجتمعات الحضرية المنافسة لها، والمواني البحرية التي لا ترحب بها. وعندما توقفت هذه المنازعات جزئيًا، ونظم تداول السلع بطريقة أكثر أمانًا، أتاحت واقتضت تطويرًا أكثر تنظيمًا وتكثيفًا للإنتاج، أخذت السمات الرومانتيكية تختفي تدريجيًا من شخصية البورجوازي، وبدأ يخضع حياته كلها لخطة منطقية منهجية، ولكنه بمجرد أن يشعر بالأمان من الوجهة الاقتصادية يبدأ في تخفيف النظام الصارم لأخلاقية الطبقة الوسطى التي كانت تسود حياته، ويزداد خضوعًا لإغراء حياة الفراغ والمتعة. وهكذا يبدأ في الميل إلى اتباع أسلوب لا عقلي في الحياة، في نفس الوقت-الذي يبدأ فيه الأمراء، بعد أن أصبحت عقليتهم أقرب إلى الاهتمام بالمسائل المالية، في تهيئة أنفسهم للتكيف مع مبادىء الحياة الاقتصادية للتاجر النزيه، الموثوق فيه، الوفي بالتزاماته[1]. وهكذا تلاقت دائرتا البلاط ومجتمع الطبقة الوسطى في منتصف الطريق. وأصبح الأمراء أكثر تقدمية بالتدريج، وأثبتوا أنهم لا يقلون تقدمًا في جهودهم الثقافية عن الطبقة الوسطى التي تزداد ميلاً إلى الاتجاه المحافظ، وتفضل فنًا يعود إلى المثل العليا لعهود البلاط والفروسية، والروحانية القوطية في العصور الوسطى – أو ربما كان الأصح أن نقول إن هذه المثل العليا، التي لم تختف أبدًا اختفاء تاما من فن العصور الوسطى، قد أصبح لها مكان الصدارة مرة أخرى.

---

[1] CF. Jakob Burckhardt : Die Kultur der Renaissance, 1908, 10th. Edit., pp. 26, 51.

ويعد "جوتو Giotto" أول فنان كبير يمثل نزعة مطابقة الطبيعة في إيطاليا. ولقد كان الكتاب القدماء: فيلاني Villani وبوكاشيو، بل وفيزاري Vesari أيضًا، على حق حين أكدوا الانطباع الذي لا يمحى، والذي تركه في نفوس معاصريه إخلاصه للطبيعة، وكان هناك مبرر واضح للتقابل الذي وضعوه بين أسلوبه وبين الفن البيزنطي الجامد الزائف، الذي كان لا يزال واسع الانتشار عندما ظهر جوتو على المسرح. ولقد اعتدنا نحن أن نقارن بين وضوح أسلوبه وبساطته، ومنطقه ودقته، وبين النوع اللاحق، الأكثر سطحية، من نزعة مطابقة الطبيعة، وهي مقارنة تؤدي بنا إلى إغفال التقدم الهائل الذي أحدثه فنه في ميدان التمثيل المباشر للأشياء، وإلى أي مدى تمكن من أن يوضح ويحكي بالتصوير ما كان يستحيل تصويره حتى ذلك الحين. وهكذا أصبح في نظرنا يمثل المبادىء الكبرى للقالب الكلاسيكي، المبنية على قواعد صارمة مرتفعة، على حين أنه كان في الواقع قطبًا من أقطاب فن الطبقة الوسطى يتصف بالمزيد من البساطة والاتزان والطابع المباشر، وهو فن انبثق طابعه الكلاسيكي من تنظيم التجربة وتركيبها، ومن صبغ التجربة بصبغة عقلانية مبسطة، لا من مثالية مجردة عن الواقع. وهكذا صور بأنه فنان يستلهم النزعة الشكلية الكلاسيكية، على حين أنه هو ذاته لم يكن يريد إلا أن يكون راوية قصص أمين، يعبر عنه نفسه بدقة وإحكام، وينبغي أن تفهم نزعته الشكلية الدقيقة على أنها بحث عن التأثير الدرامي، وليست انعزالاً وترفعًا مضادًا لنزعة مطابقة الطبيعة. فمفهوم الفن عنده تتغلغل جذوره في عالم الطبقة الوسطى الذي كان لا يزال بعيدًا نسبيًا عن الغرور والادعاء، على الرغم من أنه كان عالمًا يرتكز بالفعل على أسس رأسمالية متينة. وكان نشاطه ينتمي إلى فترة الرخاء الاقتصادي الواقعة بين تكوين الطوائف السياسية وإفلاس أسرتي باردي Bardi وبيروتسي Peruzzi ، أي في تلك الفترة العظيمة الأولى من فترات ثقافة الطبقة الوسطى، التي شيدت فيها أروع مباني العصر الوسيط في فلورنسه ، وهي كروتشه "سانتا ماريا نوفلا S. Maria Novella " و "سانتا كروتشه S. Croce"، و"البالاتسو فيكيو (القصر القديم) Palazzo Vecchio" والكاتدرائية مع برج الأجراس (الكامبانيلي Campanile). وكان فن جوتو صارمًا وموضوعيًا، شأنه شأن

طبيعة أولئك الذين كلفوه بأعماله، وهم أناس كانوا يريدون أن تزدهر أعمالهم، وأن يمارسوا السلطة، ولكنهم كانوا يعلقون قدرًا من الأهمية على المظاهر الخارجية والإنفاق السخي. ومن بعده ازداد أسلوب الفن الفلورنسي اقترابًا من الطبيعة، بالمعنى الذي نفهم به هذا اللفظ حديثًا – أي أنه ازداد علمية – ولكن عصر النهضة لم يعرف فنانًا بذل مجهودًا أشد إخلاصًا مما بذله هو لكي يكون في وصفه للواقع بسيطًا، مباشرًا، صادقًا، بقدر الإمكان.

ولقد سيطر هذا الأسلوب المطابق للطبيعة عند جوتو على القرن الرابع عشر بأسره. صحيح أنه كانت لا تزال تظهر هنا وهناك آثار من الأساليب القديمة، ومن العجز عن التخلص من الأشكال النمطية للتراث السابق على جوتو، كما كانت تظهر اتجاهات معوقة، بل رجعية، تتمسك بالأسلوب الكهنوتي للعصور الوسطى المتقدمة، ومع ذلك فإن نزعة مطابقة الطبيعة أصبحت هي المسيطرة. وقد طرأ أول تحول هام على الأسلوب التقدمي عند جوتو في سيينا (*) Siena، ومنها توغل ذلك الأسلوب في الشمال والغرب، وذلك أساسًا بتوسط سيموني مارتيني Simone Martini، وأعمال "الفرسك" التي قام بها في القصر البابوي في افينيون[1]. وظلت سيينا سباقة في هذا التطور وقتًا ما، على حين كان على فلورنسه أن تكتفي بمركز متأخر. وفي عام ١٣٣٧ توفي جوتو، وبدأت الأزمة المالية الناجمة عن العجز عن سداد القروض في عام ١٣٣٩، وامتدت الفترة المجدبة للحكم الاستبدادي لدوق أثينا خلال عامي ١٣٤٢ و١٤٤٣، وفي عام ١٣٤٦ حدث تمرد خطير، أما عام ١٣٤٨ فكان عام الوباء الأعظم، الذي كانت وطأته على فلورنسه أشد منها في أي مكان آخر، وحفلت السنوات الواقعة بين الوباء وبين ثورة الصناع بمظاهر عدم الاستقرار والتمرد والاضطراب، فكانت فترة عقيمة بالنسبة إلى الفنون التشكيلية. أما في سيينا، حيث كان تأثير الطبقة المتوسطة الدنيا أقوى، وحيث كانت التقاليد الاجتماعية والدينية

(*) مدينة إيطالية كانت بها مدرسة فنية ظلت آخر معقل للاتجاهات الفنية السائدة في العصور الوسطى، وتمسكت بالتراث، ولكنها في القرن الرابع عشر تخلصت من التقاليد السائدة، وأصبحت تنافس فلورنسه في التجديد.

(المترجم)

[1] Man Dvorak : "Die Illuminatoren des Johann Neumarkt," Jahrb. d. Kunsthisk. Samml. d. Allerhochsten Kaiserhauses, 1901, XXII, pp. 115 ff.

أعمق جذورًا، فإن مسار التطور العقلي كان أقل تأثرًا بالأزمات والكوارث، وتمكن الشعور الديني من أن يتخذ أشكالاً أكثر عصرية وأعظم قابلية للتطور، لا لشيء إلا لأنه كان لا يزال شعورًا حيًا بقوة. وحدث أهم تقدم بالقياس إلى جوتو على يد فنان سيينا "أمبروجو لورنتستي Ambrogio Lorenzetti ، الذي ابتدع المناظر الطبيعية المطابقة للواقع، "وبانوراما" المدن المبنية على الإيهام. وعلى عكس طريقة جوتو في معالجة المكان، التي هي طريقة موحدة ومتصلة، وإن كان العمق فيها لا يمتد أبدًا أبعد من مرحلة تصوير المناظر، فإن لورنتستي كان يخلق في الصورة التي رسمها لسيينا منظرًا يفوق كل الجهود السابقة من هذا النوع، ليس فقط من حيث اتساع مكانه، بل أيضًا من حيث الارتباط الطبيعي للأجزاء في كل مكان. والواقع أن صورة سيينا تنبض بالحياة إلى حد يظل معه المرء يدرك أي أجزاء المدينة استخدمه المصور موضوعًا رئيسيًا له، ويتخيل نفسه سائرًا في منعطفاتها التي تتقارب وتتباعد في دورانها حول قصور النبلاء ومساكن الطبقة الوسطى، والورش وبيوت التجار، وفي ارتفاعها فوق التلال.

أما في فلورنسه فإن الموقف تطور أولاً بصورة أبطأ، بل أقل تجانسًا منه في سيينا[1]. صحيح أنه ظل يلتزم أساسًا اتجاه نزعة مطابقة الطبيعة، ولكنه لم يلتزم على الدوام اتجاه تصوير الوسط أو البيئة، على النحو الذي نجده لدى لورنتستي. فالفنانون من أمثال تاديو Taddeo وجادي Gaddi وبرناردو دادي Bernardo Daddi وسبينللو أريتينو Spinello Aretino ، هم مجرد رواة قصص مثل لورنتستي ذاته، وقد أدى بهم الاتجاه التجريبي في فنهم إلى السير في اتجاه تراث جوتو والسعي قبل كل شيء، إلى تحقيق الإيهام بالعمق المكاني. غير أن هناك اتجاهًا آخر هامًا في فلورنسه إلى جانب الاتجاه السابق — أعني اتجاه أندريا أوركانيا Andrea Orcagna وناردو دي تشيوني Nardo di Cione وتلاميذهما، وهو اتجاه لا يسير في طريق النزعة التلقائية الصادقة في فن لورنتستي، وإنما يتبع الأسلوب الكهنوتي الوقور للعصور الوسطى، بما فيه من تماثلية صارمة، ومن مبادىء

---

[1] قارن فيما يتعلق بالجزء التالي :
Georg Gombosi : Spinello Aretino, 1926, pp. 7 – 11.

التعاقب والتراكم. ومع ذلك فقد اعترض البعض – عن حق – على الرأى القائل أن هذا كله لا يعدو أن يكون مظهرًا لرد فعل مضاد لنزعة مطابقة الطبيعة[1]، ونبه هذا البعض إلى أن نزعة مطابقة الطبيعة في التصوير لا تقتصر على الإيهام بالعمق المكانى وتفكيك القوالب المرتبطة هندسيًا، بل إن تلك "القيم اللمسية" التى أشاد بها برنسون Berenson فى صدد أوركانيا Orcagna بالذات، هى بنفس المقدار نتاج لنزعة مطابقة الطبيعة[2]. فأوركانيا، بما يعطيه لأشكاله من حكم تشكيلى وثقل شبه نحتى (Statuesque)، يمثل من الوجهة التاريخية اتجاهًا لا يقل فى طابعه التقدمى عن اتجاه لورنتستى أو "تاديوجادى" بما يتمثل فى فنهما من تعميق وامتداد للمكان الذى يشغله التصوير. ولعل أوضح الدلائل على تهافت الرأى القائل أننا هنا إزاء اتجاه كان يتعمد أن يكون عتيقًا (آرخيًا)، نتيجة لتأثير الرهبان الدومينيكان، هو أعمال "الفرسك" فى الكنيسة الأسبانية لدير "سانتا ماريا نوفلا" التى كانت من أكثر الأعمال الفنية فى ذلك العصر تقدمية، على الرغم من إنها كانت مخصصة لتمجيد جماعة الدومينيكان.

وفى القرن الخامس عشر تخلت سيينا عن مكان الصدارة فى تاريخ الفن، على حين أن فلورنسه، التى كانت قد بلغت عندئذ ذروة القوة الاقتصادية، عادت إلى الصف الأول مرة أخرى. وقد لا يكون فى المركز الذى أصبحت تحتله تفسير كاف لوجود فنانيها العظام، وللطابع المميز لهؤلاء الفنانين، ولكن فيه تفسيرًا لذلك الطالب المستمر على الأعمال الفنية، ولذلك الجو المشحون بالمنافسة، الذى انبثق منه فنانو فلورنسه. وهكذا أصبحت فلورنسه الآن، بالإضافة إلى البندقية (التى كان لها مع ذلك تطورها الخاص، وإن لم يكن مع ذلك تطورًا نموذجيًا)، هى المكان الوحيد فى إيطاليا الذى يحدث داخله أى نشاط تقدمى هام فى عالم الفن، مستقل عن أسلوب البلاط المميز للعصور الوسطى المتأخرة، والسائد فى أوروبا الغربية. فمن الملاحظ أولاً أن فلورنسه، التى كانت تسودها الطبقة المتوسطة، كان فهمها محدودًا

---

(1) Ibid., pp. 12 – 14 .

(2) Bernard Berenson : The Italian painters of the Renaissance, 1930, p. 76 – C.F. Roberto Salvini : "Zùr florent. Malerei des Trescento" "Kritische Berichte zur Kunstgeshichti. Literatur." VI, 1937.

لفن الفروسية المستورد من فرنسا، والذى انتشر فى بلاط أمراء شمال إيطاليا. ذلك لأن هذه المنطقة الأخيرة كانت أقرب جغرافيًا إلى الغرب، وكان لها اتصال مباشر إلى حد ما بالمناطق الناطقة بالفرنسية. وإنا لنجد منذ النصف الثانى للقرن الثالث عشر أن روايات الفروسية الفرنسية كانت متداولة فيها، ولم يقتصر الأمر على ترجمتها ومحاكاتها باللغات المحلية، كما حدث في سائر البلدان الأوروبية، بل لقد طورت أيضًا بلغتها الأصلية. فكانت أشعار الملاحم تنظم بالفرنسية، مثلما كانت الأشعار الغنائية تكتب بلغة التروبادور[1]. صحيح أن المدن التجارية الكبرى في وسط إيطاليا لم تكن منعزلة عن الشمال والغرب، وأن تجارها، الذين كانت لهم علاقات تجارية بفرنسا وإقليم الفلاندر، عملوا على نقل عناصر حضارة الفروسية إلى تسكانيا، ولكن لم يكن أحد في هذه المنطقة يهتم بظهور ملحمة للفروسية باللغة المحلية، أو بصورة رسمت بالأسلوب الرومانتيكى الفخم الذى يتميز به فن البلاط والفروسية. أما فى قصور الأمراء فى وادى نهر البو، أى فى ميلانو وفيرونا وبادوا ورافينا، وفى كثير من المدن الأصغر من هذه، حيث كانت الأسر المالكة والحكام الطغاة يحاكون فى قصورهم النمط الفرنسى بدقة، فإن روايات الفروسية الفرنسية لم تكن تقرأ بشغف بالغ فحسب، ولم تكن تنسخ وتحاكى فحسب، بل كانت أيضًا تزيد بالصور بنفس أسلوب الروايات الأصلية[2]. ولم يكن نشاط هذه القصور في ميدان التصوير يقتصر على إنتاج مخطوطات مصورة، وإنما امتد إلى الزخارف الحائطية التى كان قوامها تصويرًا لأفكار مستمدة من روايات الفروسية وموضوعات من حياة البلاط، ومن المعارك والمسابقات، ومناظر الصيد ومواكب الفرسان، ومناظر اللعب والرقص، وحكايات من الأساطير والإنجيل والتاريخ، وتصوير أبطال العصور القديمة والعصر الحاضر، وحكايات خيالية عن الفضائل الرئيسية، وعن الفنون الحرة، وقبل ذلك كله، قصص عن الحب بكل صوره وأنواعه الممكنة. وتلتزم هذه الصور عادة أسلوب النسجيات المرسمة (tapestry) ، وهو نوع الفن الذى قد يكون أصلها بأسره راجعًا إليه. فهى تحاول، شأنها شأن نماذجها، أن تبعث انطباعًا باهرًا، بهيجًا، وذلك

---

(1) Adolfo Gaspary : Storia della letteratura ital., I, 1887. p. 97 .

(2) Werner Weisbach : Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, 1901, p. 13 .

أساسًا عن طريق الأزياء البراقة والسلوك الشعائرى الوقور للمجتمع الذى يصور. وتمثل الأشكال البشرية فى أوضاع تقليدية، ولكن تراعى فيها الدقة نسبيًا، وترسم بشىء من السلاسة والبساطة، وهو أمر يغدو مفهومًا إذا أدركنا أن هذا التصوير ترجع جذوره فى الواقع إلى نفس النزعة القوطية إلى مطابقة الطبيعة، التى استمد منها فن الطبقة المتوسطة فى العصور الوسطى المتأخرة بدوره. وما على المرء إلا أن يتذكر بيزانللو Pisanello لكى يقدر مدى ما تدين به نزعة مطابقة فى عصر النهضة لهذه التصاوير الحائطية بخلفياتها التى هى أشبه بالخضرة، ونباتاتها وحيواناتها التى تراعى صفاتها الحية وترسم بدقة كاملة. وأغلب الظن أن أقدم الآثار الباقية لهذا التصوير الزخرفى فى إيطاليا لا ترجع إلى عهد أقدم من بداية القرن الخامس عشر، ما كانت لتختلف عنها اختلافًا أساسيًا. والباقى منها موجود فى بيدمونت ولومباردى، وأهم الأمثلة هى تلك التى توجد فى قلعة لامانتا La Manta فى سالوتسو Saluzzo وفى بالاتسو بورميو Palazzo Borromeo فى ميلانو. ولكنا نعرف من الشواهد المعاصرة لهذه الأعمال أن كثيرًا من مقار الأمراء فى شمال إيطاليا كانت تملك بدورها زخارف حائطية غنية زاخرة، ولاسيما قلعة كانجراندى Cangrandé فى فيرونا وقلعة كارارا Carrara فى بادوا[1].

وعلى عكس فن القصور، كان الطابع المميز لفن المدن الجمهورية خلال القرن الرابع عشر كنسيا فى أساسه. ولم تتغير روح هذا الفن وأسلوبه إلا فى القرن الخامس عشر، فعندئذ فقط اتخذ طابعًا دنيويًا يتفق مع المطالب الخاصة الجديدة للفن، والنزعة العقلانية الشاملة للعصر. ومع ذلك لم يقتصر الأمر على ظهور أنواع فنية دنيوية، كالتصوير الروائى (narrative painting) والصور الشخصية، بل أن الصور الدينية على وجه التخصيص أصبحت مليئة بالموضوعات الدنيوية. وعلى الرغم من ذلك فإن الطبقة الوسطى ظل يحتفظ بنقاط التقاء مع الكنيسة والدين تزيد عما كان يحتفظ به فن القصور، وظلت الطبقة الوسطى – فى هذا الصدد على الأقل

[1] Julius V. Schlosser : "Ein veronisisches Bilderbuch und die hoefische Kunst des XIV. Jahrhunderts" Jahrb. d. Kunsthist. Samml, d. Allerh. Kaiserhauses, 1895, vol. XVI, pp. 173 ff.

— أكثر محافظة من مجتمع البلاط في قصور الأمراء. ولكن منذ أواسط ذلك القرن أخذت خصائص فروسية البلاط تظهر أيضًا في فن الطبقة الوسطى من سكان المدن، ولاسيما فلورنسه. وأخذت روايات الفروسية، التي عمل شعراء المنستريل على نشرها في الخارج، تتغلغل في المستويات الدنيا من المجتمع، بل إنها وصلت في صورتها الشعبية إلى المدن التسكانية، غير أنها حين فعلت ذلك فقدت طابعها المثالي الأصلي، وأصبحت مجرد قراءة خفيفة[1]. وكان هذا الأدب، قبل غيره، هو الذي أثار اهتمام المصورين المحليين بالموضوعات الرومانتيكية، وإن كان من الواجب أيضًا أن نأخذ في اعتبارنا التأثير المباشر لفنانين مثل جنتيلي دى فابريانو Gentile de Fabriano ، ودومنيكو فنيتسيانو Domenico Veneziano الذين نشروا في فلورنسه الذوق الفني للبلاط، الشائع في موطنهم الأصلي، وهو شمال إيطاليا. وأخيرًا، فإن الصفوة من الطبقة الوسطى، التي أصبح أفرادها أثرياء وأقوياء، قد بدأت تقتبس أساليب مجتمع البلاط، وترى في موضوعات الفروسية الرومانتيكية شيئًا خليقًا بأن يقتدى به، لا مجرد شيء غريب خارج عن المألوف.

على أن الدلائل على حدوث هذا التحول الجديد نحو أسلوب البلاط في الفن كانت، عند بداية القرن الخامس عشر، قليلة نسبيًا. ذلك لأن كبار فناني الجيل الأول من ذلك القرن، وخاصة مازاتشو Masaccio ودوناتللو Donatello، كانوا أقرب إلى فن جوتو الصارم، بما فيه من تركيز للقالب المكاني ورسم شبه نحتي لهيئات الأشخاص، منهم إلى أسلوب القصور المتأنق وإلى الأنواع الرشيقة اللاهية من التصوير في القرن الرابع عشر. وبعد صدمات الأزمة المالية الكبرى، والوباء، وثورة الصناع، كان على هذا الجيل أن يبدأ مرة أخرى من البداية تقريبًا. وأخذت الطبقة الوسطى تبدى، في عاداتها السلوكية كما في ذوقها، بساطة ورزانة وتقشفًا تزيد على ما كانت تبديه من قبل. وأصبح يسود فلورنسه مرة أخرى موقف موضوعي واقعي غير رومانتيكي من الحياة، مع نزعة جديدة مطابقة للطبيعة تتسم بالقوة والنضارة، وهي نزعة لم يكن في استطاعة الفهم السائد في فن البلاط الأرستقراطي

---

[1] A. Gaspary, op. cit., I, pp. 108 – 9.

أن يتخلص منها إلا بالتدريج، وبقدر ما عاد مركز الطبقة الوسطى إلى التوطد. فالفن عند مازاتشو ودوناتللو الشاب كان فنًا لمجتمع لا يزال يناضل في سبيل حياته، وإن كان تفاؤليًا واثقًا تماما من النصر، وهو فن عصر بطولى جديد في تطور الرأسمالية، أى عصر غزو وفتوحات جديدة. كذلك فإن الشعور بالقوة، الذى كان ينطوى على الثقة، وإن لم يكن ينطوى دائمًا على الأمان التام، والذى تعبر عنه القرارات السياسية في هذه السنوات، يتجلى أيضًا في الواقعية الرائعة لهذا الفن. فقد اختفت الانفعالية الوادعة، والتلاعب اللاهى بالأشكال، والأسلوب الخطى الزخرفى، الذى كان يميز التصوير في القرن الرابع عشر. وأصبحت أشكال الشخصيات مرة أخرى أكثر مادية، وأضخم كتلة، وأكثر راحة واستقرارًا، فهى تقف على أرجلها بمزيد من الثبات، وتتحرك في المكان حركة أكثر حرية وأقرب إلى الطبيعة. وهى تعبر عن القوة والنشاط الوقار والرزانة، وهى أقرب إلى التكتل منها إلى النعومة المفرطة، وإلى الخشونة منها إلى الرشاقة. ويغلب على هذا الفن إحساس مضاد في أساسه للنزعة القوطية – أعنى إحساسًا غير ميتافيزيقى وغير رمزى وغير رومانتيكى وغير شعائرى. وهذا، على الأقل، هو الاتجاه السائد في هذا الفن الجديد، إن لم يكن أيضًا هو الاتجاه الوحيد. والواقع أن الثقافة الفنية للقرن الخامس عشر كانت قد أصبحت من التعقيد، وشاركت فيها مستويات وراثية وتعليمية في المجتمع كانت من الكثرة، بحيث يستحيل أن نكون عن طبيعتها صورة تامة التجانس، تسرى على جميع صور هذا الفن. فإلى جانب أسلوب مازاتشو ودوناتللو "الشبيه بأسلوب عصر النهضة"، والذى كان شبه نحتى (statuesque) بصورة كلاسيكية، يظل التراث القوطى الروحانى والتزيينى (ornamental) حيًا بقوة، ليس فقط في فرا أنجليكو Fra Angelico ولورنتسو موناكو Lorenzo Monaco ، بل أيضًا في أعمال فنانين تقدميين مثل أندريا دل كاستانيو Andrea del Castagno وباولو اوتشللو Paolo Uccello . ذلك لأن من المستحيل، في مجتمع بلغ من التمايز الاقتصادى ومن التعقد الثقافى ما بلغه عصر النهضة، أن يختفى اتجاه أسلوبى ما بين عشية وضحاها، حتى لو كانت الطبقة التى كانت نواتج هذا الاتجاه الأسلوبى موجهة إليها أصلاً قد فقدت قوتها السياسية والاقتصادية، وحلت محلها طبقة أخرى

جعلت من نفسها حامية للثقافة، أو غيرت موقفها العقلى الخاص. ومن الجائز أن أسلوب العصور الوسطى الروحانى كان يبدو بالفعل باليًا، وفقد جاذبيته فى نظر غالبية الطبقة الوسطى، ولكنه كان لا يزال أكثر الأساليب ملاءمة للمشاعر الدينية لدى أقلية عظيمة الأهمية. وإنا لنجد فى كل ثقافة بلغت من النمو حظًا رفيعًا أن طبقات مختلفة من المجتمع، وفنانين مختلفين يعتمدون على هذه الطبقات، وأجيالاً مختلفة من مستهلكى الفن ومنتجيه، الشبان منهم والمسنين، والرواد والمتخلفين — كل هؤلاء يعيشون فى مثل هذه الثقافة جنبا إلى جنب، أما فى ثقافة قديمة نسبيًا كعصر النهضة، فإن الاتجاهات المنفصلة لم تعد تجد أية جماعة ثقافية معينة تعبر عنها تعبيرًا مطلقًا دون أن تتأثر بالأخريات. ولا يمكن تفسير التعارض بين الأهداف المختلفة على أساس مجرد الاحتكاك بين الأجيال المختلفة، أو "تزامن مختلف الأعمار"[1]، فكثيرًا ما تنشأ الخلافات داخل جيل واحد: إذ أن دوناتللو وفرا أنجلكو ومازاتشو ودومينكو فينتسيانو قد ولدوا جميعًا فى غضون سنوات قلائل، ومع ذلك فإن بييرو دلا فرانتشسكا يفصله نصف جيل عن مازاتشو الذى كان أقرب الجميع إليه. بل أن التعارض قد يتمثل فى ذهن الفنان الواحد ذاته. ففى حالة فنان مثل فرا أنجلكو تمتزج عناصر كنسية ودنيوية، وعناصر من العصر القوطى ومن عصر النهضة، بدرجة من الوثوق لا تقل عن درجة امتزاج العقلانية والرومانتيكية، وعنصر الطبقة الوسطى وعنصر البلاط، فى فن كاستانيو وأوتشللو، وبيزللينو، وجوتسولى Gozzoli . وهكذا فإن الحدود الفاصلة بين المتخلفين من العصر القوطى وبين الممهدين لرومانتيكية الطبقة الوسطى، التى هى متصلة بالأسلوب القوطى فى نواح كثيرة، هى حدود تفتقر تمامًا إلى أى تحدد قاطع.

ولقد عملت نزعة مطابقة الطبيعة، التي كانت هى الاتجاه الفنى الأساسى لذلك القرن كله، على تغيير اتجاهها، حسب التطورات الاجتماعية. فنزعة مطابقة الطبيعة عند مازاتشو، التى تتسم بالأسلوب الشاهق monumental والبساطة المضادة للأسلوب القوطى، والاهتمام بإيضاح العلاقات والنسب المكانية، والثراء الذى تتصف به سمات الحياة اليومية فى فن جوتسولى، والحساسية والنفسانية عند

[1] Wilhelm Pinder : Das Problem der Generation, 1926, p. 12 & Passim .

بوتيتشللى Botticelli هذه الاتجاهات الثلاثة تمثل ثلاث مراحل مختلفة في التطور التاريخي للطبقة الوسطى، وهي تعلو على حياة التقشف لكي تصبح أرستقراطية مالية حقيقية. ولو نظرنا إلى موضوع مستمد من الملاحظة المباشرة للحياة، "كالرجل المتجمد" في لوحة مازاتشو "تعميد القديس بطرس" في كنيسة براناتشي Branacci لوجدنا أن هذا الموضوع كان لا يزال شيئًا نادرًا عند بداية القرن الخامس عشر، ولكنه أصبح شيئًا مألوفًا تمامًا عند منتصف القرن. فهنا أصبح الاستمتاع باللحظة الفردية، وبما هو مميز وما هو عرضي سطحي – أصبح يحتل موقعًا بارزًا لأول مرة. وظهرت هنا فكرة تكوين صورة للعالم مؤلفة من "وقائع صغيرة حقيقية" على نحو لم يكن معروفًا من قبل في تاريخ الفن. وأصبحت موضوعات الفن الجديد المطابق للطبيعة مشاهد من الحياة اليومية للطبقة الوسطى، ومناظر من الشارع ومن داخل البيوت، وحجرات نوم ومناظر زفاف، وميلاد مريم والبشارة بوصفها مشاهد اجتماعية، وهيرونيموس في بيئة منزل من منازل الطبقة الوسطى، وحياة القديسين وسط ضجيج المدن المزدحمة. ومع ذلك فمن الخطأ أن نفترض أن الفنانين كانوا يحاولون أن يقولوا: "أن القديسيين ما هم إلا بشر مثلنا"، وإن التعلق بموضوعات حياة الطبقة الوسطى كان علامة على تواضع ناشيء عن وعي طبقي، بل إن الأمر على العكس من ذلك، إذ أنهم كانوا يشعرون بفخرٍ ينطوى على إرضاء للذات في الكشف عن جميع تفاصيل هذه الحياة اليومية. غير أن أفراد الطبقة الوسطى الغنية، الذين ظهروا الآن بوصفهم أشخاصًا مهتمين بالفن، لم يكونوا راغبين في أن يبدوا أكثر مما هم على الرغم من شعورهم التام بأهميتهم. ولم تظهر أولى دلائل التغير إلا منذ النصف الثاني من ذلك القرن. فقد ظهر من قبل لدى بييرو دلا فرانشسكا ميل معين إلى المواقف الرزينة، وتعلق بالقالب الشعائري. وبطبيعة الحال ينبغي أن نذكر أنه أنتج كثيرًا من أعماله لأمراء كانوا يرعونه، وكان خاضعًا مباشرة لتأثير تقاليد البلاط. غير أن الفن ظل في فلورنسه على وجه الإجمال، غير رسمي وخارجًا عن التقاليد حتى نهاية القرن، وإن كان هنا أيضًا قد ازداد بالتدريج ميلاً إلى الناحية الزخرفية وإلى التأنق، وأصبح يسعى على نحو متزايد إلى الرشاقة والنعومة. وعلى أية حال فإن جمهور أنطونيو دل بولاجولو Antonio del Pollajuolo وأندريا دل فيروكيو Andrea del Verrocchio وبوتيتشللى وجيرلانداجو Ghirlandajo لم

يعد يشترك في شيء مع تلك الطبقة الوسطى المتقشفة المتزمتة التي كان مازاتشو ودوناتللو في شبابه ينتجان لها .

والواقع أن العداء بين كوزيمو ولورنتسو مديتشي، والاختلاف في المبادئ التي كانا يمارسان سلطتهما وينظمان حياتهما الخاصة على أساسها، يمثل بوضوح المسافة الكاملة التي تفصل بين جيليهما. فكما أن شكل الحكومة قد تغير بعد حكم كوزيمو من جمهورية ديمقراطية في الظاهر إلى إمارة تخضع لحكم مطلق، وكما أن "المواطن الأول" مع أتباعه قد أصبح أميرًا مع حاشيته، فكذلك تطورت من الطبقة الوسطى، التي كانت من قبل بسيطة مجتهدة إلى حد بعيد، طبقة من الأعيان، الذين يحتقرون العمل وكسب الرزق، ولا يريدون إلا الاستمتاع بالثروات التي ورثوها عن آبائهم، ويقضون حياتهم في لهو وفراغ. فقد كان كوزيمو لا يزال رجل أعمال بالمعنى الكامل. صحيح أنه كان يحب الفن والفلسفة، وكان يملك بيوتًا "وفيلات" جميلة بنيت خصيصا له، وأحاط نفسه بالفنانين والعلماء، وكان في استطاعته أن يظهر علنًا بمظهر رائع إذا اقتضت الظروف ذلك، غير أن المصرف والمكتب كانا هما المركز الحقيقي لحياته. أما لورنتسو فلم يعد لديه أي اهتمام بالأعمال الاقتصادية التي كان يقوم بها جده وأجداده القدماء، بل تجاهلها وتركها تتدهور ، وكان كل ما يهمه هو إدارة شئون الدولة، وارتباطاته بالأسر المالكة الأوروبية، وحاشيته في البلاط، ودوره بوصفه رائدًا ثقافيًا، وفلسفته الأفلاطونية الجديدة، وأكاديمية الفنون التي أنشأها، وتجاربه في الشعر ورعايته للفنون. فمن الناحية الظاهرية ظل كل شيء يحدث في إطار أشكال أبوية تنتمي إلى الطبقة الوسطى. ولم يسمح لورنتسو لشخصه أو لأسرته بأن يكونوا موضوعًا لعبادة، وظلت الصور الشخصية لأفراد الأسرة، شأنها شأن صور غيرهم من كبار مواطني المدينة، تخدم أغراضًا خاصة تمامًا، ولم يكن يقصد منها أن توجه إلى الجمهور، كما كانت الحال بالنسبة إلى تماثيل أي دوق كبير قبل مائة عام من ذلك العهد[1].

ولقد وصف الجزء الأخير من القرن الخامس عشر بأنه ثقافة "جيل ثان"، أعني جيلاً من الأبناء المدللين والورثة الأغنياء، ونظرًا إلى التضاد بينه وبين النصف

---

[1] Wilhelm V. Bode : Die Kunst der Fruehrenaissance in Italian, 1923, p. 80.

الأول على أنه تضاد بلغ من القوة حدا يحق معه للمرء أن يتحدث عن حدوث حركة رجعية متعمدة، وعن تراجع مقصود إلى العصر القوطي، "وثورة مضادة على عصر النهضة"[1]. وفي مقابل هذا الفهم، أشار البعض عن حق إلى أن الاتجاه الذى يوصف هنا بأنه عودة إلى العصر القوطي يشكل تيارا خلفيًا كان موجودًا بصورة دائمة في أوائل عصر النهضة، ولا يبدأ في الظهور في النصف الثاني وحده من هذه الفترة[2]. ولكن، على الرغم من أن استمرار تراث العصور الوسطى وتشبع ذهن الطبقة الوسطى بأفكار العصر القوطي أمر واضح، فإنه مما لا يقل عن ذلك وضوحًا أنه كانت هناك نظرة مضادة للقوطية وللرومانتيكية ولروح عصر البلاط، ظلت تسود البورجوازية حتى منتصف القرن، وأن النزعة الروحانية والاتجاه المحافظ والدعوة إلى التمسك بالتقاليد لم تصبح هي المسيطرة حتى عصر لورنتسو. ومع ذلك فمن الواجب ألا نتخيل أن التطور حدث على نحو أدى إلى تغير مفاجيء كامل في عقلية الطبقة الوسطى، من حالة النشاط والتركيب الديالكتيكي المرن إلى حالة الجمود والسكون. فمن الممكن أن يشك المرء في صحة الرأى القائل أن الاتجاهات المحافظة، الروحانية، المتعلقة بقيم البلاط والفروسية، كانت هي المسيطرة على النصف الثاني من القرن الخامس عشر، بقدر ما يشك في أن الاتجاهات التقدمية التحررية الواقعية كانت هي المسيطرة في نصفه الأول. وكما أنه كانت هناك، في العهد الأسبق، جماعات كان لها تأثير معوق للتطورات الجديدة، إلى جانب الأوساط التقدمية في المجتمع، فكذلك أصبحت هناك، إلى جانب الجماعات المحافظة، عناصر تقدمية تركت طابعها في كل مكان.

والواقع أن انسحاب المستويات المتخمة في المجتمع من الحياة الاقتصادية النشطة، وتقدم عناصر جديدة لم تكن من قبل تقوم بدور في مخاطر اقتصاد الربح وفرصه، لشغل الأمكنة الخالية، أو بعبارة أخرى، تقدم المستويات المعدمة في المجتمع لتحتل مراكز الأثرياء، وتقدم الأثرياء ليحتلوا المراكز الأرستقراطية — هذه

---

[1] Richard Hamann : Die Fruehrenaissance der ital. Mal., 1909, pp. 2 – 3, 16 – 7. – Geschichte der Kunst, 1932, p. 417.

[2] Friedrich Antal : "Studien zur Gotik im Quattrocento," Jahrb, d. Preuss, Kunstsamml., 1925, vol. 46, pp. 18 ff.

الحركة من الخصائص المميزة للإيقاع الدائم للتطور الرأسمالى[1]. فالمدافعون عن الثقافة، الذين كانوا حتى الأمس ذوى عقليات تقدمية، يشعرون ويفكرون اليوم بطريقة محافظة، ولكن قبل أن يستطيعوا إكمال تحويل الحياة الثقافية بحيث تلائم نظرتهم الجديدة، تظهر طبقة جديدة ذات عقلية دينامية نشطة وتستحوذ على أدوات الثقافة — أعنى أنه تظهر جماعة جديدة كانت منذ جيل مضى تقف خارج مجال الثقافة، وسوف يكون لها هى ذاتها، بعد جيل لاحق، تأثير معوق فى التطور، بحيث تترك مكانها بدورها لجماعة تقدمية جديدة. ففى النصف الثانى من القرن الخامس عشر كانت العناصر المحافظة هى التى تمسك بالزمام فى فلورنسه، ولكن تحول النفوذ الاجتماعى من طبقة إلى أخرى لم يتوقف، بل ظلت هناك قوى دينامية كبيرة تعمل، وتحول دون جمود الفن والتزامه الصفات المميزة لفن القصور، من تكلف والتزام بالتقاليد وادعاء وتظاهر. فعلى الرغم من الاتجاه إلى الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة المتكلفة، والتأنق الفارغ ، ظهرت اتجاهات إلى مطابقة الطبيعة فرضت نفسها على الحياة أهمية، ومهما اتخذ فن هذه الفترة من سمات فن القصور، ومهما اصطبغ بالصبغة الشكلية المتصنعة، فإنه لم يتخل مطلقًا، وبصورة قاطعة، عن الرغبة فى مراجعة اتجاهه العام والتوسع فيه. فقد ظل فنا يستمتع بالواقع وينفتح للتجربة الجديدة. صحيح أن الطبقة التى كان هذا الفن وسيطًا للتعبير عنها كانت طبقة متأنقة مدققة إلى حد ما، ولكنها لم تكن بأية حال تنفر من تلقى مؤثرات جديدة. وأدى هذا المزيج الجامع بين نزعة مطابقة الطبيعة وبين نزعة التزام التقاليد، وبين العقلانية والرومانتيكية، إلى أن ينتج فى نفس الآن فن يتسم بطابع الاحترام الذاتى للطبقة الوسطى، مثل فن جيرلاندا جو Ghirlandajo وفن التأنق الأرستقراطى عند ديزدريو Desiderio ، والواقعية العارمة عند فيروكيو Verrocchio والشاعرية الحالمة عند بيرو دى كوزيمو Piero di Cosimo ، والفن الخلاب المرح عند بيزيلينو Pesellino والفن الحزين الناعم عند بوتيتشللى Botticelli . فإذا شئنا أن نبحث عن مقدمات اجتماعية مهدت لتغير الأسلوب

---

[1] C.F. Henri Pirenne : "Les Périodes de l'histoire sociale du capitalisme," Bulletins de l'Académie Royale de Belgique, 1914, pp. 259 – 60, 290 Passim .

الذى حدث فى أواسط القرن، فسوف نجد من بينها تضاؤل اهتمام الجمهور بالفن. ذلك لأن حكم أسرة مديتشى الحاضر بالحياة الاقتصادية إضرارًا بالغًا، وذلك نتيجة لفداحة الضرائب، وأرغم الكثير من رجال الأعمال على مغادرة فلورنسه ونقل أعمالهم إلى مدن أخرى[1]. وكانت مظاهر التدهور الاقتصادى، من هجرة للعمال إلى الخارج وانخفاض فى الإنتاج، واضحة حتى أثناء حياة كوزيمو[2]. وتركزت الثورة فى أيد قليلة. وعلى حين أن اهتمام الأفراد بالفن كان فى النصف الأول من القرن ينتشر إلى أوساط متزايدة الاتساع، فإنه قد اتجه فى النصف الثانى إلى الاقتصار على أوساط أضيق. وكانت أسرة المديتشى وأسر قليلة غيرها هى المصدر الرئيسى لطلب الأعمال الفنية، مما ترتب عليه أن قوى اتجاه الإنتاج الفنى إلى الطابع الأرستقراطى المدقق.

ولم يكن المصدر الذى يكلف الفنانين والمعماريين ببناء الكنائس وإنتاج الأعمال الفنية الكنسية فى المدن الإيطالية الحرة، خلال القرنين الأخيرين، هو السلطات الكنسية ذاتها فى معظم الأحيان، بل كان هو وكلاؤها ووسطاؤها العلمانيون — أعنى المجالس المحلية والطوائف الحرفية الكبرى وطوائف الأخوة الروحية من جهة، والأعيان، والأسر الثرية الشهيرة من جهة أخرى[3]. وبلغت حركة البناء التى تتولاها المجالس المحلية، وكذلك النشاط الفنى المخصص لها، ذروتها فى القرن الرابع عشر، عند بداية ازدهار الاقتصاد الحضرى. ففى ذلك الحين كان طموح الطبقة الوسطى لا يزال يعبر عن نفسه بأشكال جماعية، ولم يتخذ سمات أقرب إلى الطابع الشخصى إلا فيما بعد. وكانت المجالس المحلية الإيطالية تنفق أموالها على هذا النشاط الفنى، تمامًا كما كانت تفعل دول المدينة اليونانية من قبل. ولم يقتصر الأمر على فلورنسه وسيينا، بل أن مجالس محلية صغيرة، مثل بيزا ولوكا Luccal ، كانت بدورها حريصة على القيام بدورها، واستنزفت مواردها بالإفراط فى طلب الأعمال الفنية. وفى معظم الأحيان كان الحكام الأفراد الذين

(1) A. Doren : Die Florent. Wollentuchind, p. 438 .

(2) Ibid., p. 428 .

(3) CF. Martin Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers in der Florent. Renaissance. 1938, p. 214.

يستولون على زمام السلطة، يواصلون أوجه النشاط الفنى للمجالس المحلية، بل يتجاوزونها فى إنفاق مواردهم. فقد كانوا يضمنون لأنفسهم ولحكومتهم أفضل دعاية عن طريق إرضاء غرور سكان المدن، وتقديم أعمال فنية إليهم كان هؤلاء السكان هم عادة الذين يدفعون تكاليفها فى نهاية الأمر. وهذا يصدق، مثلاً، على تشييد كاتدرائية ميلانو، على حين أن نفقات بناء "الشرتوزا Certosa" في بافيا كانت كلها مدفوعة من الخزينة الخاصة لأسرتي فيسكونتى وسفورتسا Sforza[1].

ولم تكن أوجه النشاط الفنية للطوائف الحرفية تقتصر فى إيطاليا،كما فى غيرها من البلدان، على تشييد وتزيين قاعاتها ومنصاتها، وإنما كانت تمتد إلى الاشتراك المباشر في المشروعات الفنية، ولاسيما مبانى الكنائس الكبرى فى المجالس المحلية للمدن . ولقد كانت هذه المهام من اختصاص الطوائف الحرفية فى إيطاليا منذ البداية، وازداد نطاقها اتساعًا بتضاؤل الدور السياسى والاقتصادى الذى تقوم به الجماعات الحرفية. غير أن الطوائف لم تكن فى معظم الأحيان سوى أجهزة للخبرة والإشراف فى يد المجالس المحلية، مثلما كانت هذه بدورها، فى كثير من الأحيان، مجرد واسطة لمؤسسات خاصة. ومن الواجب ألا ينظر مطلقًا إلى الجماعات الحرفية على أنها كانت راعية لجميع المشروعات الفنية التى كانت تتولى إدارتها، أو حتى على أنها صاحبة الفكرة فيها، فقد كان دورها يقتصر فى كثير من الأحيان على الإشراف على الأموال المخصصة للمبانى، وعلى إكمالها — على أحسن الفروض — بقروض أو تبرعات من أعضاء الطائفة[2]. وكانت الطوائف تكون، للإشراف على العمليات التى يعهد بها إليها، لجانًا للبناء من بين صفوفها، تتألف من عدد يتراوح بين أربعة أعضاء وأثنى عشر عضوًا، تبعًا لحجم العملية. وكانت هذه اللجان تنظم مسابقات، وتقوم بتكليف الفنانين بالأعمال، وتبدى رأيها فى تصميماتهم، وتشرف على تنفيذ العمل، وتقدم المواد، وتصفى الأجور. فإذا كان نقد العمل الفنى والتطبيقى يقتضى معرفة خاصة، فإنهم كانوا يستدعون إخصائيين يقدمون المشورة إليهم[3].

---

[1] A. Doren : Ital. Wirtschaftsgesch., I, pp. 561 – 2 .

[2] A. Doren : Das Florent. Zunftwesen, p. 706.

[3] Ibid., pp. 709 – 10 .

وبمثل هذه الموارد، أشرفت جماعة "آرتي دلا لانا Arte della Lana" على بناء الكاتدرائية وبرج الأجراس Campanile في فلورنسه، وجماعة كاليمالا Calimala على العمل في هيكل التعميد وكنيسة سان مينياتو S. Miniato، وجماعة آرتي دلا سيتا Arte della Seta على بناء مستشفى الأطفال المشردين. وأوضح مثال لما كان يحدث عادة في المسابقات هو تاريخ الأبواب البرونزية لهيكل التعميد. ففي عام ١٤٠١ نظمت جماعة الكاليمالا مسابقة مفتوحة لصنع هذه الأبواب. واختير من بين المتنافسين على المسابقة ستة فنانين، بعد التصفية، كان من بينهم برونللسكي وجيبرتي Ghiberti وجاكوبو دلا كويرشا Jacopo della Quercai . وأعطى هؤلاء مهلة مقدارها سنة لإنتاج نقش بارز من البرونز، لابد أن موضوعه كان قد وصف بدقة، وذلك نظرًا إلى التشابه في موضوعات الأعمال التي ظلت محفوظة. وتكلفت جماعة الكاليمالا بنفقات الإنتاج وبمعيشة الفنان خلال المسابقة. وقامت هيئة تحكيم عينتها الطائفة الحرفية، تتألف من أربعة وثلاثين فنانًا معروفًا، بإصدار الحكم النهائي على النماذج المقدمة.

أما الأعمال الفنية التي كانت الطبقة الوسطى تطلب من الفنانين إنتاجها فكانت في البداية تتألف أساسًا من هدايا للكنائس والأديرة، ولم تبدأ هذه الطبقة في طلب أعمال دنيوية، وأعمال تستهدف أغراضًا خاصة، بأعداد كبيرة، إلا قرب منتصف القرن. فمنذ ذلك الحين أصبحت بيوت المواطنين الأثرياء من أفراد الطبقة الوسطى، وكذلك قلاع الأمراء والنبلاء وقصورهم، تزدان بالصور وأعمال النحت. ومن الطبيعي أن اعتبارات الزهو، والرغبة في الظهور، وفي أن يترك المرء أثرًا يخلده، كانت تقوم في جميع أوجه النشاط الفني بدور لا يقل عن الدور الذي يقوم به إرضاء الحاجات الجمالية الخالصة، إن لم يفقه أهمية . ومن الحقائق المعروفة أن هذه الاهتمامات كانت موجودة بالفعل في حالة الأعمال الفنية التي توهب للكنيسة. ولكن الظروف كانت قد تغيرت إلى حد أصبحت معه أشهر الأسر ، كأسرة ستروتسي Strozzi وكوارتيزي Quartesi وروتشللاي Rucellai ، تبدي من الاهتمام بقصورها ما يفوق بكثير اهتمامها بالكنائس العائلية. وربما كان جوفاني

روتشللاى خير من يمثل النمط الجديد من السيد الذى يرعى الفن بعقلية دنيوية[1]. فهو ينحدر من أسرة كبيرة اكتسبت ثروتها من صناعة الصوف، وينتمى إلى الجيل الذى جعل من الاستمتاع بالحياة هدفًا له، وهو الجيل الذى بدأ ينسحب من ميدان الأعمال التجارية والصناعية خلال حكم لورنتسومديتشى. وهو يكتب فى المذكرات التى دون فيها سيرته الذاتية، وهى من أشهر المذكرات الشخصية فى ذلك العصر، فيقول : "لقد ظللت حتى الآن لا أفعل شيئًا طوال خمسين عامًا سوى كسب المال وانفاقه، وتبين لى بوضوح إن إنفاق المال فيه من اللذة ما يفوق كسبه". وهو يقول عن مؤسساته الكنسية إنها قد جلبت له، وما زالت تجلب، أعظم الرضاء، إذا أنها شاهد على المجد الإلهى، فضلاً عن مجد المدينة، وعن ذكراه الخاصة. غير أن جوفانى روتشللاى لم يكن مجرد مؤسس ومشيد، بل كان أيضًا جامعًا للأعمال يملك أعمالاً لكاستانيو الفنية : إذ كان Castagno وأوتشللو، ودومينيكو فينيتسيانو D. Veneziano وأنطونيو بولاجولو A. Pollajuolo وفيروكيو Verrocchio وديزيدريود استينيانو Desiderio da Settignano وغيرهم. وبهذه المناسبة، فإن تطور ذواقة الفن من مؤسس إلى جامع للأعمال الفنية، يمكن تتبعه على أفضل نحو ممكن إذا تأملنا أسرة المديتشى. ذلك لأن كوزيمو كان لا يزال، قبل كل شىء، مؤسسًا لكنائس سان ماركو، وسان كروتشه، وسان لورنتسو، و"البادايا Badia" فى مدينة فيزولى، أما ابنه بييرو فكان جامعًا منتظمًا للأعمال الفنية، وأما لورنتسو فقد اقتصر على الجمع وحده.

وهناك ارتباط تاريخى وثيق بين جامع الأعمال الفنية والفنان الذى يعمل مستقلاً عن عملائه. فهما يظهران فى عصر النهضة جنبًا إلى جنب وفى وقت واحد. ومع ذلك فإن التغير لم يحدث كله دفعة واحدة، بل أنه يمثل عملية طويلة. ففن عصر النهضة المتقدم كان لا يزال يحمل، على وجه العموم، طابع العمل المصنوع، وكان يتفاوت تبعًا لطبيعة المهمة التى كان يكلف بها الفنان، بحيث أن نقطة بداية الإنتاج لا تتمثل، غالبًا، فى الدافع إلى الخلق، وفى التعبير الذاتى والإلهام التلقائى

---

[1] قارن بالنسبة إلى ما سيأتى :

M. Wackernagel, op cit., p. 234 .

للفنان، وإنما كانت تتمثل في المهمة التي يحددها العميل. وعلى ذلك فلم تكن السوق قد خضعت بعد لتحكم العرض، بل كانت خاضعة لتحكم الطالب[1] وكان كل إنتاج لا يزال له هدفه النفعي الذى يمكن تحديده بدقة، ولا يزال يرتبط عينيًا بالحياة العملية. فالطلب الذى كان يقدم إلى الفنان كان يخصص، مثلاً، لعمل يوضع على مذبح كنيسة يعرفها الفنان، أو لصورة دينية في غرفة محددة، أو صورة شخصية لفرد في العائلة، تعلق على جدار معين، وكل قطعة من النحت يقصد منها منذ البداية أن توضع في مكان محدد، كما أن كل قطعة من الأثاث لها أية أهمية كانت تخصص لجزء محدد من داخل البيت. أما في أيامنا هذه، التي تسودها الحرية الفنية، فقد أصبح من المعتقدات التي يسلم بها دون برهان أنه كان هناك حتمًا شيء نافع ومفيد في الضغط الخارجي الذى كان الفنان في العصور الأقدم عهدًا مضطرًا إلى الخضوع له. ويبدو أن النتائج تبرر هذا الاعتقاد. ومع ذلك فإن الفنانين الذين تأثروا بهذا الضغط كان لهم رأى مخالف في المسألة، فقد حاولوا أن يتحرروا من هذه القيود المفروضة على حريتهم بمجرد أن كانت الظروف في سوق الفن تسمح بذلك. وقد حدث ذلك عندما حل الهاوى، والذواقة، وجامع الأعمال الفنية، محل المستهلك البحت للفن — أى عندما حل محله ذلك النوع الحديث من المستهلك، الذى لم يعد يطلب من الفنان ما يحتاج إليه، وإنما يشترى ما هو معروض. وكان ظهور هذا النوع من المستهلك في السوق يعنى نهاية الفترة التي كان فيها المستهلك والمشترى هو وحده الذى يتحكم في الفن، كما أنه أتاح فرصًا جديدة لم تكن متاحة من قبل على الإطلاق، للفنان الحر المستقل.

ويعد القرن الخامس عشر أول فترة منذ العصر الكلاسيكى بقيت لنا منها مجموعة كبيرة من أعمال الفن الدنيوية، وهى أعمال لا تشتمل فقط على أمثلة عديدة للأنواع المعروفة من قبل، كالرسوم الحائطية واللوحات ذات المضمون الدنيوى، والقماش المزخرف، والمطرز، وأعمال الحدادة، والدروع ، بل تشتمل أيضًا على أعمال متعددة من نوع جديد كل الجدة — كانت قبل كل شيء من إنتاج الثقافة

[1] CF. Ibid., pp. 9 – 10 .

المنزلية للطبقة الوسطى الكبيرة الجديدة، وهو إنتاج يختلف أساسًا عن أسلوب القصور الفخم القديم، إذ كان أساسه الراحة والجو العائلى الهادىء: ففيه نجد الحوائط المجلدة بزخارف غنية، والصناديق الملونة والمحفورة (cassoni) ، والأسرة المشغولة بدقة، والصور الدينية المنزلية فى أطر مستديرة براقة (tondi) ، والأطباق المزخرفة التى تقدم هدايا لربات البيوت المصونات (dischi di parto) فضلاً عن أنواع أخرى من الآنية الخزفية (majolica) ، وكثير غيرها من منتجات الفن التطبيقى. كل هذا الإنتاج يتسم بتجانس شبه تام بين الفن والصنعة، وبين الفن الجميل والزخرف المحض، ولم يطرأ تغيير إلا بعد أن تم الاعتراف باستقلال الفن الذى لا غرض له ولا فائدة، وأصبح هذا الفن يوضع فى مقابل الطبيعة الآلية لنتاج الصنعة البحت. فعندئذ فقط انتهت الوحدة الشخصية بين الفنان والصانع الحرفى، وبدأ المصور يخلق صوره من وجهة نظر تختلف عن تلك التى كان يستلهمها رسام الصناديق والأطر الحائطية والرايات وأقمشة السروج والأطباق والقدور. ولكن الفنان بدأ عندئذ يستقل أيضًا عن رغبات راعيه، ويزداد اهتمامه تركزا على إنتاج الفن بوصفه سلعة يمكن أن تباع. ولو نظرنا إلى الأمر من زاوية الفنان، لكانت هذه هى المقدمة التى أدت إلى ظهور الهاوى، والذواقة وجامع الأعمال الفنية. أما من وجهة نظر المستهلك، فإن المقدمة التى أدت إلى هذه النتيجة هى النظرة الشكلية، غير النفعية إلى الفن – أعنى نوعًا بدائيًا من "الفن لأجل الفن". وكانت الظاهرة التى اقترنت مباشرة بظهور جامع الأعمال الفنية، والتى ترتبت على العلاقة اللاشخصية بين المشترى وبين الفنان وعمله، هى تجارة الفنون الجميلة. على أن تجارة الأعمال الفنية، على نحو مستقل عن منتجيها، كانت لا تكاد تعرف فى القرن الخامس عشر، الذى لم تكن توجد فيه إلا حالات قليلة من الجمع المنظم للأعمال الفنية، ولم تظهر هذه التجارة إلا فى القرن التالى، مع بداية الطلب المنظم على آثار الماضى والتوسع فى شراء أعمال مشاهير الفنانين الأحياء[1]. وكان أول تاجر معروف لنا بالاسم فى الفنون الجميلة هو جوفانى دلا بالا Giov. Batt. Della Palla الفلورنسى، الذى ظهر على المسرح عند بداية القرن السادس عشر. فكان يقدم فى

---

(1) Ibid., p. 291 .

فلورنسه طلبات للأعمال الفنية ويحصل عليها لحساب ملك فرنسا، ولا يقتصر على الشراء من الفنانين، بل يشترى أيضًا من الأفراد الذين يملكون مثل هذه الأعمال. وسرعان ما ظهرت أيضًا حالات كان التاجر فيها يطلب إلى الفنان عمل صور لغرض المضاربة، آملاً أن يعيد بيعها بربح[١].

ولقد كان المواطنون الأثرياء المشهورون لجمهوريات المدن يرغبون في التأكد من أن شهرتهم ستخلد بعد موتهم، وإن كانوا قد اضطروا إلى ضبط أنفسهم إلى حد ما في أسلوب حياتهم، مراعاة منهم لمشاعر مواطنيهم الآخرين. وكانت الهبات المقدمة إلى الكنائس هي أنسب وسيلة يضمنون بها شهرة خالدة دون أن يجلبوا على أنفسهم سخط الجماهير. وهذا من الأسباب التي تعلل عدم تطابق الفن الكنسي مع الفن الدنيوي حتى في النصف الأول من القرن الخامس عشر. فلم تعد التقوى هي أهم دافع يكمن من وراء تقديم الهبات المخصصة لفن الكنيسة. مثال ذلك أن كاستلو كواراتيزى Castello Quartesi أراد أن يقدم إلى كنيسة سانتو كروتشه واجهة، ولكنه عندما رفض السماح بوضع شعاره الحربي عليها، تخلى عن المشروع برمته[٢]. وحتى أفراد أسرة المديتشي كانو يفضلون إضفاء طابع كنسي على رعايتهم للفنون. وعلى أية حال فإن كوزيمو كان يحاول أن يخفي مصروفاته الخاصة على الفن بدلاً من أن يعلنها جهرًا. وعملت أسر باتسي Pazzi وبرانكاتشي Brancacci وباردى Bardi وساساتي Sassatti وتورنابوني Tornabouoni وستروتسي Strozzi وروتشللاى Rucellai على تخليد أسمائها ببناء الكنائس الصغيرة وزخرفتها. وكانوا يستعينون لهذا الغرض بأعظم الفنانين في ذلك العصر. فقد كان برونللسكي هو الذى بنى كنيسة أسرة باتسي Cappella dei Pazzi وقام مصورون مثل مازاتشو، وبالدوفينتي Baldovinetti، وجيرلانداجو Ghirlandajo وفيليبينو ليبي Filippino Lippi ببناء كنائس أسر برانكاتشي وساسيتي Sassetti وتورنابولى وستروتسي. ومن المشكوك فيه جدا أن يكون أفراد أسرة المديتشي هم أبعد أصدقاء الفن هؤلاء عن الأنانية، وأكثرهم ذكاء. ويبدو أن كوزيمو كان هو صاحب الذوق

---

(١) Ibid., pp. 289 – 90 .

(٢) Robert Saitschick : Menschen und Kunst der ital. Ranais., 1903, p. 188 .

الأكثر صلابة واتزانًا من بين الشخصيتين اللتين حازتا أعظم شهرة فى أسرة مديتشى. ولكن أليس من الجائز أن الذى كان أكثر اتزانًا إنما كان عصره؟ أنه على أية حال كان يستعين بدوناتللو، وبرونللسكى، وجيبرتى، وميكلوتسو Michelozzo وفرا انجليكو Fra Angelico ولوكا دلا روبيا Luca della Robbia ، وبنوتسوجوتسولى Benozzo Gozzoli وفرافيليبوليبى ولا جدال فى أن دوناتللو، الذى كان أعظمهم جميعًا، كان يجد فى شخص روبرتو مارتللى Roberto Martelli صديقا أشد حماسة، وإلا فلماذا رحل من فلورنسه مرارًا، لو كان كوزيمو قد قدر قيمته الحقيقية. صحيح أن فسبازيانو بستيتشى Vespasiano Bisticci يقول فى مذكراته "أن كوزيمو كان صديقًا عظيمًا لدوناتللو وجميع المصورين والنحاتين". ومع ذلك فإنه يمضى بعد ذلك فيقول : "لما كان قد بدا له أنه لا توجد لدوناتللو سوى أعمال بسيطة، ولما كان يؤسفه أن يظل دوناتللو خاملاً، فقد كلفه بعمل محاريب وأبواب كنيسة سان لورنتسو"[1]. ولكن لماذا يكون فنان مثل دوناتللو مهددًا بالبطالة فى هذا العصر الذهبى للفن؟ ولماذا يتخذ تكليف دوناتللو بالقيام بعمل ما صبغة المكرمة الخاصة؟

ولو شئنا أن نقدر مدى فهم لورنتسو مديتشى للفن لواجهتنا صعوبة مماثلة، لعلها صعوبة أكبر. فقد دأب الباحثون على أن يعدوا من مظاهر تقديره للفن، ارتفاع مستوى مواهب حاشيته وتنوع هذه المواهب، كما قيل أن الشعور الفياض بالحياة، الذى يعبر عنه الشعراء والفلاسفة والفنانون الذين كان يشجعهم، إنما كان منبثقًا من شخصيته هو. ومنذ أيام فولتير أصبح عصره يقرن بعصر بركليز، وإمارة أغسطس، والقرن العظيم[*] Grand Siècle بوصفه فترة من الفترات السعيدة فى التاريخ البشرى. ولقد كان هو ذاته شاعرًا فيلسوفًا، جامعًا لأعمال الفنية، ومؤسسًا لأول أكاديمية للفن فى العالم. وإنا لنعرف أهمية الدور الذى لعبته الأفلاطونية الجديدة فى حياته، وما كان يدين به شخصيًا لهذه الحركة، كما أن تفاصيل علاقاته الودية

---

[1] هذا النص مقتبس من كتاب :
Alfred v. Reumont : Lorenzo de Medici, 1883, II, p. 121 .

[*] القرن السابع عشر فى فرنسا، الذى كان حكم لويس الرابع عشر يشغل أهم جزء منه . (المترجم)

مـع فـناني عصره معروفة. فمن المعروف أن فيروكيو Verrocchio كان يرمم الأعمال الفنـية القديمـة له، وأن جوليانودا سانجاللو Giuliano da Sangallo قد شيد من أجلـه فـيلاكاجانو Villa da Cajano وجـناحًا فـى كنيسـة سـانتو سـبيريتو، وأن أنطونـيو بولا جولو قام بأعمال كثيرة لـه، وأن بوتيتشللى وفيليبينوليبى كانا صديقين مقـربين إلـيه. ومـع ذلـك، فلنتصـور عـدد الأسماء التى لا تتضمنها هذه القائمة! إن لورنتسـو لم يقتصـر عـلى الاسـتغناء عـن خدمـات بندتودا ماجـانو الـذى شـيد قصر ستروتسـى Palazzo Strozzi ، وبيروجيـنو، الـذى أمضـى سـنوات طويلـة فـى فلورنسـه خـلال حكمـه، بـل إنـه لم يسـتفد أيضًـا مـن ليوناردو، أعظم الفنانين منذ دونـاتللو، الـذى يـبدو أنـه غـادر فلورنسـه نظـرًا إلى عـدم الاعـتراف به، واضطر إلى الانـتقال إلى ميلانو. ومن الجائز أن استقلاله التام عن الحركة الأفلاطونية الجديدة[1] يفسر عدم اهتمام لورنتسو به. فالأفلاطونية الجديدة، شأنها شأن المثالية الأفلاطونية ذاتها، كانت تعبيرًا عن نظرة تأملية خالصة إلى العالم، وهى، ككل فلسفة ترجع إلى الأفكـار الخالصـة وتـرى فـيها المـبادىء الوحـيدة الموثـوق مـنها، كانت تنطوى على عـزوف عن الأشياء الموجودة فى "الواقع المألوف". وكانت تترك مصير هذا الواقع لمن لديهـم السـلطة بـالفعل. ذلـك لأن الفيلسـوف الحقيقى لا يصبو – كما رأى فيتشينو Ficino – إلا إلى المـوت بالنسـبة إلى الواقع الزمنى والحياة بالنسبة إلى عالم الأفكار الأزلى[2]. ومـن الواضـح أن فلسـفة كهذه لابد أن تجتذب شخصًا مثل لورنتسو، الذى كـان قـد أزال آخر آثار الديمقراطية، وكان يرفض كل نوع من الإيجابية السياسية[3]. وعـلى أيـة حـال فـإن المذهـب الأفلاطونـى، الذى يسـهل تخفيفه وترجمته إلى صيغة شعرية بحتة، لابد أنه كان يوافق ذوقه.

والواقـع أنـه لا شـىء أدل عـلى طـريقة لورنتسـو فى رعاية الفن من علاقته بالفـنان بـرتولدو Bertoldo . ذلـك لأن هـذا الـنحات المـتأنق، الـذى كان مع ذلك ضـئيل الأهمـية نسـبيًا، كـان أقـرب فـناني عصره إليه. إذ كان برتولدو يعيش معه،

---

[1] Ernst Cassirer : Individualismus und Kosmos in der Philos. Der Renais., 1927, pp. 177 – 8 .

[2] Richard Hoenigswald : Denker der ital. Renaiss., 1938, p. 25.

[3] CF. Anthony Blunt : Artistic Theory in Italy, 1940, p. 21 .

ويجلس يوميًا إلى مائدته، ويرافقه في أسفاره، وكان صفيه ومستشاره في الأمور الفنية، ومدير أكاديميته. وكان يتميز بحب الدعابة، وبمعرفة أصول السلوك، وكان يحتفظ على الدوام بمسافة بينه وبين سيده، احترامًا منه له، على الرغم من وثوق الصلة بينهما، وكان رجلاً ذا ثقافة رفيعة، لديه موهبة الاندماج بذكاء في أفكار سيده ورغباته الفنية، وكان رجلاً ذا قيمة شخصية رفيعة، وإن كان مع ذلك على استعداد للامتثال والخضوع على نحو مطلق، وبالاختصار، فقد كان هو فنان البلاط المثالي[1]. ولابد أن لورنتسو كان يجد لذة كبرى في التمكن من مساعدة برتولدو في عمله وهو "يضع أقاصيص خرافية معقدة غريبة، كانت أحيانًا تافهة كل التفاهة، كما يضع أساطير كلاسيكية"[2]، وكان يجد لذة كبرى حين يراه يحقق اتجاهه العلمي ذا النزعة الإنسانية، وأحلامه الأسطورية، وأخيلته الشاعرية. وعلى أية حال فإن أسلوب برتولدو، واقتصاره على استخدام مادة البرونز المترفعة، التي هي متينة باقية على الرغم من مرونتها، وكذلك نوع التكوينات الرقيقة الأنيقة ذات الأشكال الصغيرة، كان يتفق إلى أبعد حدود مع تصور لورنتسو للفن. فقد كان شغفه بالفنون الصغرى أمرا لا شك فيه. إذ لم يكن يملك من الأعمال الكبرى للنحت الفلورنسي إلا أقل القليل[3]، أما الجزء الهام من مجموعته الفنية فكان يتألف من المجوهرات والأحجار الكريمة المنقوشة[4]. وكان هذا النوع من أنواع الفنون جزءا من التراث الكلاسيكي، وعلى هذا الأساس كان يفضله. والواقع أنه كان من أهم الميزات التي حببت إليه فن برتولدو أن هذا الفن قد اتخذ لنفسه أسلوبًا كلاسيكيًا وموضوعًا كلاسيكيًا. فكل نشاط لورنتسو بوصفه راعيًا للفن وجامعًا له، لم يكن سوى هواية سيد عظيم. كما أن مجموعته هي في نواح متعددة أشبه بدولاب الطرائف عند أي أمير، فكذلك كان ذوقه في عمومه، وشغفه بما هو رقيق ثمين، وتافه ومتكلف، يقترب في جوانب عديدة من ميل أي حاكم محدود الأفق إلى أسلوب الروكوكو.

---

(1) Wilhelm v. Bode : Bertoldo und Lorenzo di Medici, 1925, p. 14.

(2) Wilhelm v. Bode : Die Kunst der Fruehrenaiss., p. 81 .

(3) Jakob Burckhardt : Beitraege zur Kunstgesch Italiens, 1911, 2nd. Edit., p. 397.

(4) Lothar Brieger : Die grossen Kunstsammler, 1931, p. 62.

ولقد نمت في القرن الخامس عشر مراكز هامة أخرى لرعاية الفن، إلى جانب فلورنسه، التي ظلت أهم مركز فني في إيطاليا حتى نهاية القرن — وكان أهم هذه المراكز بلاط فيرارا، ومانتوا، وأوربينو. وكان بلاط هذه المدن يقتفي أثر بلاط المدن الإيطالية الشمالية في القرن الرابع عشر، فهو يدين له بمثله العليا المنتمية إلى عصر رومانتيكية الفرسان، وكذلك بتراث أسلوب حياته الذى كان رسميًا تمامًا، مخالفًا لأسلوب حياة الطبقة الوسطى. ومع ذلك فقد كان من المستحيل ألا يتأثر بلاط هذه المدن بالروح الجديدة للطبقة الوسطى، بما فيها من عقلانية تستهدف كفاءة الإنتاج، وتتحرر من التقاليد. صحيح أن روايات الفروسية القديمة كانت لا تزال تقرأ، ولكن الموقف الذى اتخذ حيالها أصبح موقفًا جديدًا، أكثر انعزالية، يشوبه شيء من السخرية. وهكذا نجد فنانين يعالجون موضوعات عصر الفروسية بروح جديدة، تنظر إليها من بعيد دون أن تأخذها تمامًا مأخذ الجد، وكان من هؤلاء الفنانين لويجي بولتشي L. Pulci في فلورنسه التي تسودها الطبقة الوسطى، بل كان منهم بوجاردو Bojardo في فيرارا التي يتحكم فيها مجتمع البلاط. وظلت الصور الحائطية في القلاع والقصور تحتفظ بذلك الجو الذى كان مألوفًا إلى حد بعيد من القرن السابق، وظلت الموضوعات المفضلة للتصوير الفني هي موضوعات الأساطير الكلاسيكية والتاريخ الكلاسيكي، والأقاصيص الخرافية التي تدور حول الفضائل والفنون، وشخصيات الأسرة الحاكمة، ومناظر من حياة البلاط، ومع ذلك فإن الروايات القديمة لم تكن تستعمل بوصفها مصادر إلا في أندر الأحوال[1]. على أن التصوير ليس هو الوسيلة الملائمة لمعالجة أي موضوع بطريقة ساخرة. وهناك أمثلة لها دلالتها على فن البلاط في القرن الخامس عشر في مكانين هامين: الصور الحائطية لفرانشسكو كوسا F. Cossa في قصر سكيفانوجا Schifanoja في فيرارا، وأعمال "الفرسك" التي قام بها مانتينيا Mantegna في مانتوا. ولقد كان الارتباط أقوى، في فيرارا، مع الفن القوطي الفرنسي المتأخر، أما في مانتوا فكان الارتباط أقوى مع النزعة الإيطالية إلى مطابقة الطبيعة. ومع ذلك ففي كلتا الحالتين كان الاختلاف عن فن الطبقة الوسطى في نفس الفترة اختلافًا في الموضوع أكثر منه

[1] J. v. Schlosser, op. cit., p. 194 .

فـي الشـكل. ولم يكـن "كوسـا" يخـتلف أساسًـا عن بيزيللينو، كما أن مانتنيا يصف الحـياة فـي بـلاط لودوفيكو جونـزاجا Ludovico Gonzaga بأسـلوب فـيه مـن المطابقـة المباشـرة للطبـيعة مـا يكـاد يعـادل أسـلوب جيرلانداجو، مثلاً ، في وصفه لحـياة أعـيان فلورنسـه. أمـا الفـوارق بـين الأذواق الفنية للبيئتين فقد تم تقريبها من الجانبين إلى حد بعيد.

ولقـد كانـت الوظـيفة الاجتماعـية لحـياة الـبلاط هـى ضمان تأييد الجمهور وولائـه للبيت المالك. فلم يكن أمراء عصر النهضة يريدون خداع الشعب فحسب، بل كـانوا أيضًـا يـريدون الـتأثير فـي طـبقة النبلاء وربطها بالبلاط[1]. ومع ذلك فإنهم لم يكونوا معتمدين على خدماتها، ولا على صحبتها، بل كان في إمكانهم استخدام أى شـخص، أيًـا كـان منشـؤه، مـادام شـخصًـا نافعًـا[2]. ومـن هـنا كـان الـبلاط الأمـراء الإيطالـيين فـي عصـر النهضـة يختلف عن بلاط العصور الوسطى في تركيبه ذاته، إذ كـان يقـبل ضـمن الحـاشية أفرادًا من المغامرين والتجار الذين وصلوا إلى الثراء دون أن يتمـيزوا بحسـب عريق، كما كان يضم أدباء إنسانيين[*] من عامة الناس، وفنانين من أصـول وضـيعة — تمام كما لو كانت لديهم كل المؤهلات الاجتماعية التقليدية. وعلى عكـس المجـتمع الأخلاقـى الصـغير الذى كان سائدًا فى قصور عصر الفروسية، نجد فـى قصـور هـؤلاء الأمـراء نوعًـا مـتحررًا نسبيًا من حياة "الصالونات" التى كانت فى أساسـها عقلـية، وكانـت هـذه الحـياة، مـن جهـة، اسـتمرارًا للـثقافة الجماعـية الاجتماعـية لأوسـاط الطبقة الوسطى، على النحو الذى ورد وصفه فى "الديكاميرونى Decamerone"، وفـى "باراديـزو ديـلى ألـبرتى Paradiso degli Alberti كمـا

---

[1] Georg Voigt : Die Wiederbelebung des classischen Altertums, 1893, 3rd. edit., I, p. 445 .

[2] J. Burckhardt : Die Kulture der Renaiss., I, p. 53 .

[*] يطلق اسم "النزعة الإنسـانية humanism " على ذلك الاتجاه الفكرى والأدبى الذى ظهر فى مطلع العصر الحديث، وكان يتسم بالوقوف فى وجه التفكير المدرسى (الاسكلائى) وسيطرة الكنيسة الروحية فى العصور الوسطى. وكـان المثل الأعلى لهذه الحركة هـو الثقافة الإنسانية الخالصة، واستكشاف أعمال الثقافات الكلاسيكية القديمة فى الفن والفكر والأدب. وكانت "النزعة الإنسانية" هى التى استهلت عصر النهضة والإحياء فى أوروبا. وبالاختصار، فإن هذا اللفظ يستخدم هنا بمعناه الفنى المحدد، المتعلق بعصر معين، لا بمعناه العام الذى يدل على كل اتجاه إنسـانى دون تحديد. (المترجم)

أنها تمثل، من جهة أخرى، المرحلة التمهيدية فى تطور تلك الصالونات الأدبية التى أصبحت تقوم بدور عظيم الأهمية فى الحياة العقلية لأوروبا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. وعلى الرغم من أن النساء كن يشتركن فى الحياة الاجتماعية الأدبية منذ البداية، فإنهن لم يكن مركز صالونات البلاط فى عصر النهضة، وفيما بعد أصبحن هن المركز فى عصر صالونات الطبقة الوسطى، ولكن بمعنى يختلف كل الاختلاف عما كن عليه فى عصر الفروسية. وبهذه المناسبة ، فإن الأهمية الثقافية للمرأة ليست إلا تعبيرًا آخر عن النزعة العقلانية لعصر النهضة. فقد كانت المرأة تعد ندا عقليًا للرجل، ولكنها لا تعد متفوقة عليه ولنقتبس كلمة من كتاب "رجل البلاط Il Cortegiano تقول "إن كل ما يستطيع الرجل أن يفهمه، تستطيع المرأة بدورها أن تفهمه"، ومع ذلك فإن الشهامة التى يطالب كاستيلونى Castiglione رجل البلاط بأن يتحلى بها، لم تعد تشترك فى الكثير مع عبادة النساء لدى الفرسان. فعصر النهضة عصر ذكور. وكان من الظواهر الاستثنائية أن توجد نساء مثل لوكريستيا بورجيا Lucrezia Brgia ، التى كانت تشرف على البلاط فى نيبى Nepi ، أو حتى ايزابيلا ديستى J.d'Este ، التى كانت محور البلاط فى فيرارا ومانتوا، والتى لم تقتصر على أن يكون لها ذواقة تأثير حافز فى شعراء الوسط المحيط بها، بل يبدو أيضًا أنها كانت ذواقة للفنون التشكيلية. أما فى الحالات الأخرى تقريبًا فكان أهم محبى الفن ورعاته من الرجال .

ولقد كانت حياة البلاط فى عصر الفروسية الوسيط قد أدت إلى خلق نظام أخلاقى جديد، ومثل عليا جديدة فى البطولة والإنسانية. أما البلاطات الإيطالية فى عصر النهضة فلم يكن لها مثل هذا الهدف الطموح، بل كان إسهامها فى الثقافة الاجتماعية مقتصرًا على مفهوم الرشاقة أو اللطف refinement الذى وصل إلى فرنسا، بعد أن تطور بفضل مؤثرات أسبانية، فى القرن السادس عشر، وأصبح فيها أساس ثقافة البلاط ونموذجًا لأوروبا بأسرها. أما فى الأمور المتعلقة بالفن، فمن الممكن القول إن بلاطات فى القرن الخامس عشر لم تكد تخلق أى شىء جديد. فالفن الذى يرجع أصله إلى أمراء هذه الفترة ليس أفضل ولا أسوأ فى مستواه من الفن الذى كانت تخلقه الطبقات الوسطى فى المدن. وأغلب الظن أن اختيار الفنان كان يتوقف

على الظروف المحلية أكثر مما يتوقف على الذوق والميل الشخصي لراعيه، ولكن من الجدير بالذكر أن سيجسمندو مالاتستا Sigismondo Malatesta ، وهو من أقسى طغاة عصر النهضة، كان يستعين بأعظم مصورى العصر، وهو بيرودلا فرانشسكا Piero della Francesca ، وأن مانتنيا Mantegna ، وهو أهم مصور فى الجيل التالى، لم يكن يعمل لحساب لورنتسر مديتشي العظيم، بل لحساب أمير ضئيل الشأن هو لودفيكو جونزاجا. ولكن هذا لا يعنى بأية حال أن هؤلاء الأمراء كانوا من الذواقة المعصومين من الخطأ. فقد كان لديهم من الأعمال الفنية ذات المرتبة الثانية والثالثة بقدر ما كان لدى محبي الفن من أفراد الطبقة الوسطى.

والواقع أننا لو اختبرنا بإمعان الرأى القائل بأن تذوق الفن فى عصر النهضة كان شاملاً، لاتضح لنا أنه رأى لا يقل بطلانًا عن الاعتقاد القائل بأن الإنتاج الفنى في ذلك العصر كان كله رفيع المستوى. فلم تكن المعايير المتوازنة للذوق متحققة حتى فى الطبقات العليا للمجتمع ، ناهيك بالطبقات الدنيا، ولا شيء أدل على الذوق الفنى السائد فى ذلك العصر من أن بنتوركيو Pinturicchio ، المصور الزخرفى المتأنق، الذى كان مع ذلك أقرب إلى السطحية، كان أكثر فنانى عصره انشغالاً. ومع ذلك فهل يحق لنا حتى أن نتحدث عن اهتمام عام بالفن، على نحو ما تتحدث عنه الكتب المألوفة المتعلقة بعصر النهضة؟ وهل كان "علية القوم وأسافلهم" يبدون اهتمامًا متساويًا بأمور الفن؟ وهل كانت "المدينة بأسرها" حقًا هى المتحمسة لتصميم بناء قبة لكاتدرائية فى فلورنسه؟ وهل كان الإعداد لعمل فنى بحق "حدثا يهتم به سكان المدينة جميعهم"؟ وما هى الطبقات التى كانت تؤلف "كل" السكان هؤلاء؟ أهم يشملون العمال الجائعين؟ هذا أمر بعيد كل البعد عن التصديق. وهل يشملون البرجوازية الصغيرة؟ ربما. ولكن الأمر المؤكد، على أية حال، هو أن اهتمام الجماهير العريضة بشئون الفن لابد أنه كان دينيًا واقليميًا أكثر منه فنيًا بحتًا. وعلى المرء ألا ينسى أن الشئون العامة كانت فى ذلك الحين تتم فى الشوارع إلى حد بعيد. ولكن من المؤكد أن موكب الكرنفال، وحفل الاستقبال الذى تقيمه الدولة، والجنازة، كل هذه أمور لم تكن تثير اهتمامًا أقل مما تثيره لوحه يعرضها ليوناردو على الملأ. ويتزاحم الناس لرؤيتها – على ما يقال – يومين كاملين. ولابد أن معظم هؤلاء

الـناس لم تكن لديهم فكرة عن الفارق في النوع بين فن ليوناردو وفن معاصريه، حتى عـلى الـرغم مـن أن الهـوة التي تفصل بين مستوى العمل الفني وبين شعبيته لم تكن واسـعة بقـدر ما هي عليه اليوم. فهذه الهوة لم تكن قد بدأت في الظهور إلا عندئذ، وكـان مـن الممكن عبورها في أحيان معينة - أي أن ما هو قيم فنيًا لم يكن قد أصبح بعـد شـيئًا لا يفهمـه إلا الراسـخون فـي الفـن . ولـيس مـن شـك في أن فناني عصر النهضة كانوا يتمتعون بقدر معين من الشهرة، والدليل على ذلك هو العدد الهائل من القصـص والحكايـات الـتي كانـت شائعة عن الفنانين في ذلك العصر. ومع ذلك فإن هـذه الشـهرة لم تكـن تمـنح للفـنانين مـن حيـث هـم فـنانون، وإنمـا كانـت تمـنح لشخصـيات يقـوم أصـحابها بـأداء وظائف عامة ويشتركون في المسابقات، ويعرضـون أعمـالهم، ويلـبون طلـبات الطوائف الحرفية، ولا يجذبون الانتباه إلا بفضل السمات غير المألوفة لمهنتهم.

وعـلى الـرغم مـن الطلـب الضـخم نسـبيًا عـلى الفـن فـي مدن مثل فلورنسه وسـيينا فـي عصـر النهضـة، فلـيس من الممكن الكلام عن فن جماهيري بالمعنى الذي يسـتطيع بـه المـرء أن يـتحدث عن الشعر الجماهيري، والأناشيد الدينية، والعروض الديـنية، والأقاصـيص الجماهيريـة التي انحدرت إليها روايات عصر الفروسـية. فمن المؤكـد أن فـن الفلاحـين لم يكن موجودا، بينما كان يوجد إنتاج واسع الانتشار يقوم بـه مـزيفون، ويسـتهدف الاسـتهلاك الشـعبي. أما الأعمال الفنية الحقيقية فكانت، عـلى الـرغم مـن رخص أسعارها نسبيًا، بعيدة عن متناول أغلبية السكان. ولقد أمكن الـتأكد من أنه كانت توجد في فلورنسه حوالي نهاية العقد البادئ بعام ١٤٧٠، ٨٤ ورشـة لـلحفر الخشـبي والأشغال الزخرفية الخشبية، و ٥٤ ورشة للأعمال الزخرفية الحجـرية والرخامـية، و٤٤ ورشـة لصاغة الذهب والفضة[1]، وليست لدينا سجلات عـن عـدد المصـورين والـنحاتين الذيـن كـانوا يشتغلون في نفس هذا الوقت، غير أن سـجل الطائفـة الحرفـية للمصـورين فـي فلورنسه يحمل في الفترة الواقعة بين عامي ١٤٠٩ و١٤٩٩، واحـدا وأربعـين اسما[2]. ولو قارنا بين هذه الأرقام وبين عدد الصناع

---

[1] M. Wackernagel, op. cit., p. 307 .

[2] Ibid., p. 306 .

الذيـن يعملون في حرف أخرى — وهي مقارنة تكشف لنا عن حقائق مثل وجود ٨٤ حفـارا للخشـب، فـي نفـس الذى كان يوجد فيه ٧٠ قصابا[١] — لكانت هذه المقارنة كافـية لإعطائنا فكرة عن المصروفات التي كانت تنفق على الفن في ذلك العصر. ومن جهة أخرى، فإن الفنانين الذين يمكن التعرف عليهم لا يمثلون إلا ثلث أو ربع عدد الفـنانين الذيـن يمكـن الـتعرف علـيهم لا يمثلون إلا ثلث أو ربع عدد الفنانين الذين وردت أسمـاؤهم في سجلات الطوائف الحرفية[٢]. فنحن مثلاً لا نعرف إلا تسعة فقط مـن الفنانين الاثنين والثلاثين الذين كانت لديهم ورش خاصة بهم في سيينا في عام ١٤٢٨[٣]. وأغلـب الظـن أن معظـم هـؤلاء كـانوا، عـلى أية حال، شخصيات لم يكن ليتسـنى التعرف عليها فرديا، وكانت — مثل نيرى دى بيتشى Neri di Bicci[٤]- تركـز جهودهـا فـي الإنتاج بالجملة. وتثبت أعمال هذه المؤسسـات، التي توجد لدينا معلومـات دقيقة عنها في سجلات نيرى دى بيتشى ، أن قدرة الجمهور المهتم بالفن عـلى إدراك مسـتويات الأعمـال الفنـية لم تكـن عـلى الإطلاق قدرة موثوقًا بها، على الـنحو الـذى وصـفها بـه الكـتاب. فقد كانت أغلبية الجمهور تشترى سلعًا منخفضة المستوى. ولـو اعـتمدنا عـلى مـا تقولـه الكتـب الدراسية المألوفة عن عصر النهضة، لتخيلـنا أن امـتلاك الأعمـال الفنـية كـان أمرًا مرغوبًا فيه لدى الجميع، وأن القاعدة العامـة هي أن جد أعمالاً كهذه في بيوت الطبقة الوسطى الميسورة الحال على الأقل. ولكـن الشـواهد كـلها تـدل على أن الأمر لم يكن كذلك. فالناقد الفنى جوفانى باتستا أرمينينى Giov. Batt. Armenini الـذى عـاش فـي النصـف الـثاني مـن القـرن السـادس عشر، يلاحظ أنه يعرف بيوتًا كريمة متعددة لا يوجد فيها لأثر لصورة ذات مستوى مقبول[٥].

---

[١] Ibid., p. 307 .

[٢] M. Wackernagel : "Aus dem florent, Kunstleben der Renaissance- Zeit", In Vier Aufsaetze ueber geschicht." u. gegenwaertige Faktoren des Kunstlebens, 1936, p. 13.

[٣] M. Wackernagel : "Das ital. Kunstleben u. die Kuenstlerwerkstatt im Zeitalter der Renaissance." In "Wissen und Leben", 1918, N. 14. p. 39.

[٤] Thiene – Becker : Allg. Lexicon der bild. Kuenstler, III, 1909.

[٥] Giov. Batt. Armenini : De' veri precetti della pittura , 1586 .

إن حضارة عصر النهضة لم تكن حضارة صناع وأصحاب حوانيت صغيرة، ولم تكن حضارة طبقة وسطى ميسورة الحال، نصف متعلمة، وإنما كانت ملكًا تستحوذ عليه، وتحرص على الانفراد به، صفوة مستنيرة ذات ثقافة لاتينية. وتتألف هذه الصفوة أساسًا من تلك الطبقات الاجتماعية التى كانت ترتبط بالحركة الإنسانية والأفلاطونية الجديدة – أعنى أنها كانت طبقة من المثقفين تتميز بالتجانس وتشابه العقلية على نحو لم يتوافر مطلقًا لرجال الدين، منظورا إليهم ككل. وكانت الأعمال الفنية الهامة موجهة إلى هذه الطبقة. أما الجماهير العريضة فإما أنها لم تكن لديها معرفة بهذه الأعمال على الإطلاق، وإما أنها كانت تقدرها تقديرًا غير كاف، ومن جهة نظر غير فنية، بحيث تجد لذاتها الجمالية الخاصة فى نواتج أقل قيمة. وهذا هو أصل تلك الهوة التى لا تعبر بين الأقلية المثقفة والأغلبية غير المثقفة، وهى الهوة التى لم تعرف أبدًا من قبل على هذا النطاق، والتى قدر لها أن تكون عاملاً حاسمًا فى كل التطور المقبل للفن. ومن المعترف به أن حضارة العصور الوسطى لم تكن بدورها حضارة مجتمع موحد النمط، بل إن حماة الثقافة فى العصور الكلاسيكية القديمة كانوا على وعى تام بالمسافة التى تفصلهم عن الجماهير. ولكننا إذا استثنينا جماعات صغيرة متفرقة، فإننا لا نجد فى أى من هذين العصرين اتجاهًا متعمدًا إلى خلق ثقافة تقتصر على صفوة مختارة، ويحال بين الأغلبية وبين بلوغها. وهنا يكمن التغير الأساسى الذى حدث فى عصر النهضة. فقد كانت لغة الثقافة الكنسية فى العصور الوسطى لاتينية لأن الكنيسة كانت لا تزال ترتبط عضويًا بحضارة العصور الرومانية، أما أصحاب النزعة الإنسانية فإنهم كانوا يكتبون باللاتينية لأنهم أرادوا أن ينفصلوا عن الاتجاهات الجماهيرية للعصور الوسطى، وعن اللغات القومية المختلفة التى كانت تعبر عن هذه الاتجاهات، وأن يخلقوا لأنفسهم احتكارًا ثقافيًا، وبذلك يصبحون أشبه بطبقة كهنوتية مقفلة جديدة. ولقد وضع الفنانون أنفسهم تحت حماية هذه الجماعة ورعايتها الروحية. وبعبارة أخرى فإنهم تحرروا من الكنيسة والطوائف الحرفية، لا لشىء إلا لكى يصبحوا معتمدين على حسن نوايا جماعة تدعى لنفسها سلطة الكنيسة والطوائف الحرفية معًا. ذلك لأن المثقفين من أصحاب النزعة الإنسانية أصبحوا يعدون سلطة مطلقة فى

جميع المسائل الفنية ذات الدلالة التاريخية أو الأسطورية، بل إنهم بدأوا أيضًا يتخصصون في المسائل ذات الطابع الشكلي والتكنيكي. وفي نهاية الأمر أصبح الفنانون خاضعين لحكمهم في الأمور التي لم تكن هناك فيها سلطة موجهة من قبل فيما عدا التراث ولوائح الطوائف الحرفية، والتي لم يكن لغير المتخصصين فيها من قبل أي رأي على الإطلاق. وكان ثمن استقلالهم عن الكنيسة والطوائف الجرفية، أعني الثمن الذي يتعين عليهم دفعه لكي يرتفعوا في السلم الاجتماعي، ويحرزوا النجاح والشهرة هو اعترافهم بمثقف النزعة الإنسانية حكمًا في شئون الفن. وبطبيعة الحال لم يكن مثقفو النزعة الإنسانية جميعًا نقادًا وعارفين بأصول الفن. ومع ذلك فقد وجد بينهم أول أمثلة الأشخاص غير المتخصصين، الذين لديهم فكرة ما عن معايير القيمة الحقيقية في الفن، والذين يستطيعون الحكم على الأعمال الفنية على أسس جمالية. وهم ، بوصفهم ذلك الجزء من الجمهور الذى يستطيع حقًا أن يصدر حكمًا على الأعمال الفنية، يعدون بداية جمهور الفن بالمعنى الحديث الذى نفهمه لهذا التعبير[1].

[1] CF. Albert Dresdner : Die Entstehung der Kunstkritik, 1915. pp. 86 – 7.

الفصل الثالث
المركز الاجتماعى للفنان
فى عصر النهضة

أدى تزايد الطلب على الأعمال الفنية في عصر النهضة إلى ارتقاء الفنان من مستوى الصانع البورجوازى الصغير إلى مستوى المشتغل الحر بالعمل الذهنى، وهى طبقة لم تكن لها من قبل أية جذور، ولكنها بدأت الآن تتحول إلى جماعة مستقرة اقتصاديًا وموحدة اجتماعيًا، وإن لم تكن قد أصبحت جماعة متجانسة. ولقد ظل الفنانون في الجزء الأول من القرن الخامس عشر أناسًا ذوى شأن ضئيل كل الضآلة، إذ كانوا يعدون صناعًا من مرتبة أعلى، ولم تكن أصولهم الاجتماعية وثقافتهم تؤهلهم لأن يكونوا مختلفين على أى نحو عن العناصر البورجوازية الصغيرة في الطوائف الحرفية. فقد كان أندريا دل كاستانيو Andrea del Castagno ابن فلاح، وكان باولو أوتشللو Paolo Uccello ابن حلاق، وفيليبوليبى ابن قصاب، والأخوان بولا جولى ابنى بائع طيور. وكانت تطلق عليهم أسماء مستمدة من حرف آبائهم، أو موطن ميلادهم، أو معلمهم، كما كانوا يعاملون دون كلفة كالخدم. وكانوا خاضعين لقواعد الطائفة الحرفية، ولم تكن مواهبهم هى التى تؤهلهم لأن يشتغلوا فنانين محترفين، بل كان ما يؤهلهم لذلك هو البرنامج التدريبى الذى يتم وفقًا لقواعد الطائفة الحرفية. وكان تعليمهم مبنيًا على نفس المبادىء التى يبنى عليها تعليم الصناع العاديين، إذ أنهم لم يكونوا يتلقون تعليمهم فى مدارس، بل فى ورش، وكان التعليم عمليًا لا نظريًا. وبعد أن كانوا يلقنون مبادىء القراءة والكتابة والحساب، كانوا يتتلمذون وهم بعد أطفال، على معلم، يقضون معه عادة سنوات متعددة. وإنا لنعلم أن فنانين مثل بيروجينو Perugino ، وأندريا دل سارتو A. del Sarto ، وفرا بارتولوميو Fra Bartolommeo قد قضوا هم أنفسهم فترة تلمذة تتراوح بين ثمانى وعشر سنوات. وقد بدأ معظم فنانى عصر النهضة، وضمنهم

برونللسكي ودوناتللو، وجيبرتي وأوتشللو، وانطونيو بولاجولو، وفيروكيو، وجيرلانداجو، وبوتيتشيللي وفرانشا Francia – بدأوا في ورش للصاغة، ومن هنا أطلق على هذه الورش، عن حق، اسم المدرسة الفنية لذلك القرن. كما أن كثيرًا من النحاتين بدأوا عملهم مع بنائين للأحجار ونحاتين للحجر الزخرفي، تماما كما فعل أسلافهم في العصور الوسطى. وظل دوناتللو، حتى بعد أن قبلته طائفته الحرفية، يوصف بأنه "صانع وبناء بالحجارة". وليس أدل على ما كان دوناتللو ذاته يعتقده عن العلاقة بين الفن والصنعة، من أنه قد قصد من واحد من آخر أعماله وأهمها، وهو مجموعة جوديت وهولوفيرن Judith and Holofernes ، أن يكون زخرفًا لنافورة في ساحة قصر مديتشي. ومع ذلك فإن ورش الفنانين الكبار في أوائل عصر النهضة قد استحدثت أساليب تعليمية أقرب إلى الطابع الفردي، وذلك على الرغم من أن تنظيمها كان في أساسه مصطبغًا بصبغة الصناعة الحرفية. وهذا ينطبق قبل كل شيء على ورش فيروكيو، وبولا وجولا، وجيرلانداجو في فلورنسه، وعلى ورش فرانشسكو سكوارشوني F. Squarcione في بادوا، وجوفاني بلليني في البندقية وهي الورش التي اشتهر رؤساؤها بوصفهم معلمين، بقدر ما اشتهروا بوصفهم فنانين. ولم يعد الصبيان الراغبون في التتلمذ يلتحقون بأول ورشة يصادفونها، بل أصبحوا يقصدون معلما بعينه، كان يتلقى منهم عددا أكبر كلما كانت شهرته أوسع، والإقبال عليه أشد، بوصفه فنانًا. ذلك لأن هؤلاء الصبيان كانوا على الأقل أرخص مصدر للعمل، إن لم يكونوا أفضل مصدر، وأغلب الظن أن هذا، وليس طموح كبار الفنانين في أن يعدوا معلمين أكفاء، هو السبب الرئيسي في التوسع الذي طرأ منذ ذلك الحين على برامج التعليم الفني.

ويبدأ برنامج التدريب، الذي كان لا يزال يسير على نهج تراث العصور الوسطى، بأنواع شتى من الأعمال الشاذة، كإعداد الألوان، وإصلاح الفرش، ووضع الطبقة الأولى من الألوان في الصور، ثم يمتد إلى نقل التكوينات الفردية من المسودة إلى الإطار، وتنفيذ مختلف أجزاء الملابس والأجزاء الأقل أهمية في الجسم، وينتهي بإنجاز أعمال كاملة من مجرد تخطيطات وتعليمات. وهكذا يتحول الصبي إلى مساعد مستقل إلى حد ما، وإن كان من الواجب التمييز بينه وبين التلميذ: إذ ليس جميع

مساعدى أستاذ معين تلاميذ له، كما أنه ليس كل التلاميذ يبقون مع معلمهم كمساعدين له. وكثيرًا ما يكون المساعد على نفس مستوى المعلم، ولكنه يكون أيضًا في كثير من الأحيان مجرد أداة لا شخصية في أيدى صاحب الورشة. نتيجة لاختلاف الطرق التى يمكن بها الجمع بين هذه الإمكانات، ولتعاون المعلم والمساعدين والتلاميذ في كثير من الأحيان، ظهر مزيج من الأساليب يصعب تحليله، بل ظهر في بعض الأحيان توازن فعلي في الفوارق الفردية، وشكل جماعي كان لتراث الصنعة الحرفية أهم تأثير حاسم فيه. أما تلك المسألة التى عودتنا إياها سير حياة فناني عصر النهضة - سواء أكانت صحيحة أم باطلة - وأعنى بها أن الأستاذ يكف عن التصوير لأن واحدًا من تلاميذه قد تفوق عليه (تشيمابوى Cimabue - جوتو، فيروكيو - ليوناردو، فرانشا - رافاييل) فإما أنها تمثل مرحلة متأخرة في التطور، كان فيها مجتمع الورشة الصغير قد سار بالفعل في طريق الانحلال، وإما أن هناك بالضرورة تفسيرًا أكثر واقعية من ذلك الذى تقدمه الحكايات التى تروى عن الفنانين، كما هى الحال مثلاً في حالة فيروكيو وليوناردو. فمن الجائز أن فيروكيو قد توقف عن التصوير واقتصر على تنفيذ أعمال تشكيلية بعد أن اقتنع بأنه يستطيع أن يعهد - وهو مطمئن البال - بأعمال التصوير التى يكلف بها مساعد مثل ليوناردو[1].

وقد ظل استوديو الفنان في أوائل عصر النهضة تسوده الروح الجماعية للتجمع الحرفي بين البنائين، ولورش الطوائف الحرفية، ولم يكن العمل الفنى قد أصبح بعد تعبيرًا عن شخصية مستقلة، تؤكد فرديتها وتستقل عن كل المؤثرات الخارجية. وأول حالة نجد فيها فنانًا يؤكد أنه قام وحده، وعلى نحو مستقل، بتشكيل العمل الفنى كله من أول خط إلى آخره، ويعجز فيها عن التعاون مع التلاميذ والمساعدين، هى حالة ميكلانجلو، الذى كان - في هذه الناحية بدورها - أول الفنانين المحدثين. فحتى نهاية القرن الخامس عشر كان أداء الأعمال الفنية يتم في قوالب جماعية تمامًا[2]. وهكذا كانت تنشأ منظمات أشبه بالمصانع، تضم

---

(1) Kenneth Clark : Leonardo da Vinci, 1939, pp. 11 - 12 .

(2) قارن، بالنسبة إلى ما يلي:
M. Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers, pp. 316 ff .

مساعدين وعمالاً عديدين، لمواجهة المهام الواسعة النطاق، ولاسيما أعمال النحت الكبرى. ففي الاستوديو الخاص بجيبرتي، كان يستخدم عدد من المساعدين وصل إلى عشرين، خلال العمل في أبواب دار التعميد، وهي من أعظم المهام التي كلف بها فنان في القرن الخامس عشر. كذلك فإن جيرلانداجو وبنتوريكيو Pinturicchio ، من بين المصورين، كان لديهم مجموعة من المساعدين أثناء اشتغالهم في أعمال الفريسك العظيمة التي قاموا بها. ولقد كانت ورشة جيرلانداجو، التي كان يعمل بها أساسًا إخوته وزوج أخته بوصفهم مساعدين دائمين، وكذلك استديوهات أسرتي بولاجولو ودلاروبيا della Robbia ، من أعظم المؤسسات العائلية في ذلك القرن. كما يوجد ملاك استوديوهات كانوا رجال أعمال أكثر منهم فنانين، ولم يكونوا عادة يقبلون طلبات إلا لكي يبحثوا لها عن مصور مناسب يتولى تنفيذها. ويبدو أن ايفانجليستا دابراديس Evangelista da Pradis في ميلانو، كان واحدا من هؤلاء، إذ كان من بين من استخدمهم وقتًا ما، الفنان ليوناردو دافنشي. وإلى جانب أشكال العمل الجماعي هذه، التي هي أشبه ما تكون بالمؤسسات التجارية، نجد في القرن الخامس عشر الشركة التي تجمع بين اثنين من الفنانين لا يزالان في مقتبل عمرهما، ويديران ورشة مشتركة لأن كلاً منهما لا يملك نفقات مؤسسة مستقلة. ومن هذا القبيل تلك الشركات التي كانت تجمع بين دوناتللو وميكلوتسو Michelozzo، وبين فرابارتولوميو والبرتينللي، وبين أندريا دل سارتو وفرانشابيجيو Franciabigio . ففي كل هذه الحالات كانت لا تزال هناك أشكال من التنظيم الذي يعلو على الطابع الشخصي، تحول دون اتخاذ العمل الفني طابعًا فرديًا متطرفًا. وكان الميل إلى الاندماج العقلي يتجلى في الاتجاهين الأفقي والرأسي. فالشخصيات الممثلة لذلك العصر تكون سلسلة طويلة من الأسماء المتعاقبة المتصلة (كما هي الحال مثلاً في تعاقب الأستاذ والتلميذ : فرا أنجليكو – بنوتسو جوتسولي- كوزيمو روسيللي – بييرو جي كوزيمو – أندريا دل سارتو – بونتورمو – برونتسينو) بحيث يبدو أن التطور الرئيسي هو تطور تراث متصل على نحو مطلق.

وأوضح ما يعبر عن روح الصنعة الحرفية التي تسود القرن الخامس عشر هو أن استوديوهات الفنانين كانت تأخذ في كثير من الأحيان طلبات صغيرة ذات طابع تكنيكي بحت. ذلك لأن سجلات نيري دي بيتشي تكشف لنا عن ذلك العدد

الهائل من السلع المصنوعة يدويًا، التى كانت تنتجها ورشة مصور عليه إقبال شديد، إذ كانت الورشة تنتج، إلى جانب الصور، دروعًا منقوشة، ورايات، ولافتات للحوانيت، وزخارف خشبية، وأشغال الحفر الخشبية الملونة، وزخارف لنساجى السجاد والمطرزين، وقطعًا زخرفية لمناسبات الأعياد، وأشياء كثيرة أخرى. ولقد ظل أنطونيو بولاجولو، حتى بعد أن أصبح مصورًا ونحاتًا مشهورًا، يدير ورشة صائغ، وكان فى مشغله يصنع، إلى جانب أعمال النحت والمصوغات، نماذج للمنسوجات المرسومة، ويضع تخطيطات لأعمال النحت. كذلك فإن فيروكيو كان، حتى وهو فى قمة شهرته، يصنع شتى أنواع الأوانى الخزفية والخشب المحفور المزخرف. كما أن دوناتللو صنع لراعيه مارتللى بدلة الحرب المشهورة ، بل صنع له أيضًا مرآة فضية. وصنع لوكادلاروبيا قوالب خزفية للكنائس والبيوت الخاصة، كما رسم بوتيتشللى زخارف للتطريز، وكان سكوارشونى Squarcione يمتلك ورشة تطريز. وبطبيعة الحال ينبغى علينا أن نقوم بتمييز وفقًا لمرحلة التطور التاريخى ومكانة كل فنان على حدة، بحيث لا نتصور مثلاً أن جيرلانداجو وبوتيتشللى كانا يرسمان لافتات لمحلات خباز أو قصاب فى شارع قريب، إذ أن أمثال هذه الطلبات لم تكن تنفذ فى ورشهم على الإطلاق. ومن جهة أخرى فلم يكن الفنان يرى أن مما يحط من قدره أن يرسم رايات للطوائف الحرفية، أو صناديق زفاق وأطباقًا للعرائس. وهكذا كان بوتيتشللى، وفيليبينوليبى، وبييرو دى كوزيمو، يعملون بنشاط فى صناعة الصناديق المنقوشة فى فترة القرن الخامس عشر ذاته. ولم يبدأ التغيير الجذرى فى المعايير الشائع قبولها للعمل الفنى إلا فى عصر ميكلانجلو. فلم يعد فازارى Vasari يرى أن قبول الصناعات اليدوية البحتة يتمشى مع احترام الفنان لذاته. كما أن هذه المرحلة تعنى نهاية اعتماد الفنانين على الطوائف الحرفية. والواقع أن نتيجة مداولات طائفة المصورين الحرفية فى جنوا ضد المصور جوفانى باتستا بوجى G.B. Poggi الذى حكم عليه بعدم ممارسة فنه فى جنوا لأنه لم يعر ببرنامج التدريب المحدد البالغ مقداره سبع سنوات — هذه النتيجة كانت لها أهمية ذات دلالة خاصة. ذلك لأن عام ١٥٩٠، الذى حدثت فيه هذه القضية، والذى اتخذ فيه القرار

الحاسم، وأعني به أن لوائح الطوائف الحرفية ليست ملزمة للفنانين الذين يملكون حوانيت مفتوحة، قد شهد نهاية تطور بلغ حوالى مائتى عام[1].

كذلك كان فنانو أوائل عصر النهضة على قدم المساواة من الناحية الاقتصادية، مع الحرفيين من أفراد البورجوازية الصغيرة. صحيح أن حالتهم لم تكن في عمومها ممتازة، غير أنها لم تكن أيضًا محفوفة بالخطر. فلم يكن هناك، حتى ذلك الحين، أى فنان يستطيع أن يحيا حياة السادة المنعمين، ولكن لم يكن هناك، من جهة أخرى، ما يمكن تسميته بالطبقة العاملة في مجال الفن. صحيح أن المصورين كانوا يشكون على الدوام، في إقراراتهم التى يقدمونها عن ضريبة الدخل، من ظروفهم المالية الصعبة، غير أن المؤكد أن هذه الوثائق لا يمكن أن تعد أوثق المصادر التاريخية. ولقد أكد مازاتشو أنه عاجز حتى عن دفع أجر الصبى الذى يساعده، ونحن نعلم بالفعل أنه مات فقيرًا مدينًا[2]. وذكر فازارى أن فيليوليبى لم يكن يستطيع أن يشترى لنفسه زوجًا من الجوارب، كما شكا باولو أوتشللو فى شيخوخته من أنه لا يملك شيئًا، ولم يعد يستطيع العمل، وكانت زوجته مريضة. وكان أحسن الفنانين حالاً هم الذين يشتغلون فى خدمة بلاط أو سيد يرعاهم. مثال ذلك أن فرا أنجليكو كان يتقاضى ١٥ دوكا شهريًا من هيئة الكنيسة فى وقت كان فيه من يحصل على ٣٠٠ دوكا سنويًا يستطيع أن يحيا حياة بذخ وترف فى فلورنسه، التى كانت نفقات المعيشة فيها أقل إلى حد ما[3]. ومما له دلالته أن الأسعار ظلت فى عمومها فى مستوى متوسط، وأن الفنانين المشاهير أنفسهم لم يكونوا يتقاضون أجورا أفضل بكثير مما يتلقاه الفنان المتوسط والصانع الماهر. ومن الجائز أن شخصيات مثل دوناتللو كانت تتقاضى أجورًا أعلى إلى حد ما، ولكن "الأسعار الخيالية" لم تكن قد عرفت بعد[4].

---

(1) A Dresdner, op. cit., p. 94 .

(2) Gaye : Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV – XVI, 1839- 40, I, p. 115.

(3) M. J. Jerrold : Italy in the Renaissance , 1927, p. 35 .

(4) H. Lerner – Lehmkuhl : Zur Struktur u. Gesch. Des florent. Kuslmarkstes im XV Jahrhundert, 1936, pp. 28 – 9 .

وقد تلقى جنتيلي دي فابريانو ١٥٠ فلورين عن لوحته "عبادة المجوس Adoration of the magi"، كما تقاضى بنوتسوجوتسولي ٦٠ فلورين لقاء قطعة فنية توضع على الهيكل، وفيليبوليبي ٤٠ فلورين عن لوحة للعذراء، ولكن بوتيتشللي كان قد تلقى ٧٥ فلورين عن لوحته في نفس الموضوع[١]. وكان جيبرتي يتقاضى مرتبًا ثابتًا مقداره ٢٠٠ فلورين عندما كان يشتغل في أبواب هيكل التعميد، على حين أن مستشار المجلس التنفيذي (Signoria) كان يتقاضى ٦٠٠ فلورين، يتعين عليه أن يدفع منها أجر أربعة كتبة أيضًا. وفي الفترة ذاتها كان الناسخ الجيد للمخطوطات يتقاضى ٣٠ فلورين بالإضافة إلى الإقامة الكاملة. وعلى ذلك فليس من الدقة القول أن أجور الفنانين كانت سيئة، وإن كانوا قد ظلوا بعيدين كل البعد عن مستوى مشاهير الأدباء وأساتذة الجامعات، الذين كانوا في أحيان كثيرة يتقاضون ما بين ٥٠٠ و ٢٠٠٠ فلورين سنويًا[٢]. ولقد كانت سوق الفن بأسرها لا تزال تتحرك في حدود ضيقة نسبيًا، وكان على الفنانين أن يطلبوا دفعات "تحت الحساب" أثناء العمل، بل أن الشخص الذي يستخدمهم كان يضطر في كثير من الأحيان إلى دفع أجور المواد المستخدمة بالتقسيط[٣]. كما كان على الأمراء أن يكافحوا ضد نقص الأموال الجاهزة، وقد شكا ليوناردو مرارًا إلى راعيه لودوفيكو مورو من عدم تقاضيه أجره[٤]. والواقع أن تقاضي الفنانين أجورًا منتظمة من مستخدميهم كان من الظواهر المعبرة بحق عن اتخاذ العمل الفني طابع الصنعة اليدوية. أما في حالة المهام الفنية الأوسع نطاقًا، فإن صاحب العمل كان يتحمل جميع المصروفات النقدية — أي نفقات المواد، والأجور، وفي كثير من الأحيان نفقات المعيشة والسكن للمساعدين والصبيان — وكان الفنان ذاته يتلقى أجره حسب الوقت الذي يقضيه في العمل. وقد ظل العمل بالأجر هو القاعدة العامة في التصوير حتى نهاية القرن الخامس عشر.

---

(١) Ibid., pp. 38 – 9 .

(٢) Ibid., p. 50 .

(٣) M. Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers, p. 355.

(٤) R. Saitschick, op. cit., p. 199.

ولم تصبح هذه الطريقة فى الدفع مقتصرة على المهام التى يقوم بها الصناع وحدهم، كالترميم والنسخ، إلا فيما بعد[1].

على أن انفصال مهنة الفن عن الصنعة اليدوية البحتة أدى إلى تغير تدريجى فى جميع الشروط المنصوص عليها فى عقود العمل. ففى عقد وقع مع جيرلانداجو، مؤرخ فى ١٤٨٥، كان لا يزال هناك نص يتعلق بسعر الألوان التى ستستخدم، ولكن عقدًا آخر مع فيليبنو ليبى، مؤرخًا فى ١٤٨٧، كان ينص على أن يتحمل الفنان نفقات المواد، كما عقد اتفاق مماثل مع ميكلانجلو فى عام ١٤٩٨. وبطبيعة الحال، فإن من المستحيل وضع خط فاصل مطلق فى هذا الصدد، غير أن التغير قد حدث، على أية حال، قرب نهاية القرن، وكان بدوره مرتبطًا ارتباطًا واضحًا كل الوضوح بشخص ميكلانجلو. ولقد كان العرف الشائع فى القرن الخامس عشر هو أن يشترط على الفنان تقديم ضامن لمراعاة الالتزام بالعقد، أما فى حالة ميكلانجلو فكان هذا الضمان إجراء شكليًا بحتًا. وهكذا حدث فى إحدى الحالات أن قام كاتب العقد ذاته بمهمة الضمان لكلا الطرفين[2]. أما الإلزامات الأخرى التى تقيد الفنان فإن النصوص التى تحددها فى العقود أخذت تزداد مرونة وتحررا. ففى عقد يرجع تاريخه إلى عام ١٥٣٤ تركت لسباستيانودل بيومبو Sebastinano del Piombo حرية اختيار أى موضوع يشاء فى رسم لوحة معينة، بشرط واحد هو ألا تكون صورة قديس. وفى عام ١٥٣١ طلب نفس الشخص الذى يجمع الأعمال الفنية من ميكلانجلو أن يصنع له عملاً ما، وترك للفنان كل الحرية فى أن يقرر إن كان ذلك تصويرًا أم قطعة من النحت.

ولقد كان مركز الفنانين فى إيطاليا خلال عصر النهضة أفضل منذ البداية منه فى البلدان الأخرى. ولا يرجع ذلك إلى أن حياة المدن كانت قد اتخذت فيها أشكالاً أكثر تطورًا – إذ أن البيئة البورجوازية فى ذاتها لم تكن تتيح لهم فرصًا أفضل مما تتيحها للصانع الحرفى العادى – بقدر ما يرجع إلى أن الأمراء والطغاة

---

[1] Paul Drey : Die wirtschaftlichen der Malkunst, 1910, p. 46 .

[2] Ibid., pp. 20 – 1 .

الإيطاليين كانوا أقدر على تقدير مواهب الفنانين من الحكام الأجانب. والواقع أن تزايد استقلال الفنانين الإيطاليين عن الطوائف الحرفية، وهو الاستقلال الذى يبنى عليه مركزهم المميز، كان يرجع قبل كل شيء إلى استخدامهم باستمرار فى بلاط القصور. ففى شمال أوروبا كان الفنان مرتبطًا بمدينة واحدة، أما فى إيطاليا فكان الفنان ينتقل فى كثير من الأحيان من بلاط إلى بلاط، ومن مدينة إلى مدينة، وأدت حياة الترحال هذه ذاتها إلى قدر من التخفيف فى لوائح الطوائف الحرفية، التى تبنى على الظروف المحلية ولا يمكن تنفيذها إلا فى الحدود المحلية. ونظرًا إلى أن الأمراء كانوا حريصين على أن يجتذبوا إلى قصورهم، ليس فقط كبار الأساتذة البارعين، بل أيضًا فنانين معينيين كانوا فى كثير من الأحيان ينتمون إلى جهة أخرى، فقد وجب تحرير هؤلاء الأخرين من قيود لوائح الطوائف الحرفية. ولم يكن من الممكن إرغامهم على اتباع اللوائح المحلية للصنعة فى أدائهم لمهامهم ، أو على طلب تصريح للعمل من الفرع المحلى للطائفة الحرفية، أو التقيد بعدد معين من المساعدين والصبيان لا يسمح لهم باستخدام غيرهم. وبعد أن كانوا ينجزون عملاً كلفهم به شخص معين، كانوا ينتقلون مع مساعديهم للاشتغال لدى شخص آخر يتولى رعايتهم، ويتمتعون عنده أيضًا بنفس الحقوق الاستثنائية. وهكذا كان مصورو البلاط الرحالة هؤلاء بمنأى عن سلطة الطوائف الحرفية منذ البداية. غير أن الامتيازات التى كان الفنانون يتمتعون بها فى القصور كان لابد أن تؤثر فى الطريقة التى يعاملون بها فى المدن، لاسيما وأن نفس الفنانين كانوا فى كثير من الأحيان يشتغلون فى المكانين معًا، وكان على المدن أن تعمل على مواجهة منافسة القصور إذا شاءت أن تجتذب أفضل الفنانين. وعلى ذلك فإن تحرر الفنانين من الطوائف الحرفية لم يكن نتيجة ارتفاع مستوى احترامهم لأنفسهم أو اعتراف الآخرين بحقهم فى أن يعاملوا على قدم المساواة مع الشعراء والعلماء، وإنما كان نتيجة الحاجة إلى خدماتهم وضرورة التنافس عليها. أما احترامهم لأنفسهم فلم يكن إلا تعبيرًا عن قيمتهم فى السوق.

وكان أول مظهر من مظاهر ارتقاء مكانة الفنانين الاجتماعية هو الأجور التى يتلقونها. ففى الربع الأخير من القرن الخامس عشر بدأت تدفع فى فلورنسه أجور

مـرتفعة نسـبيًا عن صور "الفرسك". وفي عام ١٤٨٥ وافق جوفاني تورنابوني على أن يدفـع لجيرلانداجـو قـدره ١١٠٠ فلوريـن لكـي يرسـم هـيكل العائلة في سانتا ماريا نوفلا. كما تلقى فيليبينو ليبي عن رسومه الحائطية في "سانتا ماريا منيرفا" في روما مبلغ ٢٠٠٠ دوكا ذهبية، وهو مبلغ يساوي على وجه التقريب نفس العدد بالفلورين. وتلقـى ميكانجلو مـبلغ ٣٠٠٠ دوكا عن سورة في سقف الكنيسة السـتينية[١]. وقرب نهايـة القـرن، كـان هناك عدد غير قليل من الفنانين يتمتعون بمركز مالي طيب، بل أن فيليبيـنو ليـبي جمـع ثـروة كـبيرة. وكـان بيروجينو يملك بيوتا، وبندتو داماجانو يملـك ضيعة. وكان ليوناردو يتقاضي مرتبًا سنويًا مقداره ٢٠٠٠ دوكا في ميلانو، كما كـان يتقاضـي فـي فرنسـا ٣٥,٠٠٠ فرنك سنويًا[٢]. وكان أسـاطين الفن المشهورون في القـرن السـادس عشـر، ولاسـيما رافايـيل وتيسيان، يستمتعون بدخل كبير، ويحيون حـياة سـادة عظـام. وصحيح أن طريقة حياة ميكلانجلو كانت متواضعة ظاهريًا، غير أن دخلـه بـدوره كان مرتفعًا، وعندما رفض أن يتقاضي أجرًا عن عمله في كاتدرائية القديـس بطـرس، كان قد أصبح بالفعل رجلا ثريًا. وبالإضافة إلى الطلب المتزايد على الأعمـال الفنـية، والارتفـاع العـام فـي الأسـعار، فإن ازدياد أهمية السلطات الكنسية البـابوية فـي سـوق الفـن قرب مطلع القرن الجديد، ودخولها في هذه السوق منافسًا خطـيرًا لـلجمهور الفلورنسـي المهتم بالفن، كان عاملاً من أهم العوامل التي أثرت في اتجـاه أجـور الفـنانين إلى الارتفاع. فقد أخذت مجموعة كاملة من الفنانين تنتقل من فلورنسـه إلى رومـا العظـيمة. وبطـبيعة الحـال فـإن أولئك الذين ظلوا في فلورنسه قد انـتفعوا مـن العروض المرتفعة للبلاط البابوي — أو على الأصح فإن الذين انتفعوا بحق هم الفنانون الأعظم شهرة، أي أولئك الذين ينبغي بذل جهد من أجل الاحتفاظ بهم. أمـا الأسـعار الـتي كانت تدفع للآخرين فكانت أقل بكثير من الأجور التي تدفع في أفضـل سـوق، وهكـذا بدأت تظهر لأول مرة فوارق حقيقية في المدفوعات التي تعطى للفنانين[٣].

---

(١) H. Lerner – Lehmkuhl, op. cit., p. 34 .

(٢) R. Saitschick, op. cit., p. 197 .

(٣) H. Lerner – Lehmkuhl, op. cit., p. 54 .

ولقد عزا البعض تحرر المصورين والنحاتين من أغلال الطوائف الحرفية وارتفاعهم من مستوى الصناع الحرفيين إلى مستوى الشعراء والعلماء — عزا البعض ذلك إلى تحالفهم مع أدباء النزعة الإنسانية. ومن جهة أخرى فسر تأييد أدباء النزعة الإنسانية لهم بأن عشاق الفن والأدب هؤلاء كانوا ينظرون إلى الآثار الأدبية والفنية للعصر القديم على أنها تكون وحدة لا تنفصم، وكانوا مقتنعين بأن مكانة الشعراء كانت مساوية لمكانة الفنانين في العصر القديم[1]. بل أنهم لم يكونوا في واقع الأمر ليتصورون أن يصدر المعاصرون للأعمال الفنية القديمة حكمًا مختلفًا على مبدعي هذه الأعمال، إذ كانوا هم أنفسهم ينظرون إليها بنفس نظره التبجيل التي ينظرون بها إلى الأعمال الشعرية، لأن النوعين معًا يرجعان في نظرهم إلى أصل واحد. وقد جعلوا عصرهم — بل وكل العصور اللاحقة حتى القرن التاسع عشر- يؤمن بأن الفنان، الذى لم يكن فى أعين العصور القديمة أكثر من مجرد صانع آلى، يشترك مع الشاعر في شرف النعمة الإلهية. وليس من شك فى أن أدباء النزعة الإنسانية قد أفادوا فناني عصر النهضة فائدة كبرى في سعي هؤلاء الأخيرين إلى التحرر، وقدموا إليهم الأسلحة التى يدعمون بها حقوقهم في وجه الطوائف الحرفية، وكذلك فى مقاومة العناصر الموجودة بين صفوفهم، والتى كانت ذات نزعة محافظة، وكان مستواها الفني أحط، وبالتالى كان تعرضها للخطر أعظم. ومع ذلك فإن حماية الأدباء لم تكن هي سبب ارتفاع المكانة الاجتماعية للفنان، بل كانت هى ذاتها مظهرًا لتطور كان له سبب آخر. أما هذا السبب فهو أن ظهور الهيئات المحلية والأمارات الجديدة من جهة، ونمو المدن وثراءها من جهة أخرى، قد أدى إلى تضييق الشقة بين العرض والطلب في سوق الفن، بحيث بدأ يتحقق توازن كامل بين الاثنين. ومن الحقائق المعروفة أن حركة الطوائف الحرفية بأسرها يرجع أصلها إلى محاولة تضييق الشقة على هذا النحو لصالح المنتجين. ولم تكن سلطات الطوائف الحرفية تتغاضى عن مخالفة لوائحها إلا عندما كان يختفي خطر النقض في العمل. فلم يكن الفنانون يدينون بتحررهم للنوايا الطيبة لأدباء النزعة الإنسانية، بل لأن هذا الخطر قد أخذ يقل أهمية بالتدريج. كذلك كان الفنانون يلتمسون صداقة هؤلاء

---

[1] A. Dresdner, op. cit., pp. 77 – 9 .

الأدباء، لا من أجل التغلب على مقاومة الطوائف الحرفية، بل لتبرير المركز الاقتصادى الذى كانوا قد اكتسبوه من قبل فى أعين الطبقة العليا التى تصطبغ عقليتها بالنزعة الإنسانية، ولكى يستعينوا بمعلوماتهم العلمية التى كانوا يحتاجون إليها فى صياغتهم لموضوعات أسطورية وتاريخية يمكن أن تلقى رواجًا في السوق. فأدباء النزعة الإنسانية كانوا فى نظر الفنانين هم الذين يضمنون لهم مكانة عقلية. كما أن أدباء النزعة الإنسانية ذاتهم كانوا يدركون قيمة الفن بوصفه وسيلة للدعاية للأفكار التي يتركز عليها امتيازهم العقلي. وكانت هذه العلاقة المتبادلة هي التي أدت إلى ظهور مفهوم وحدة الفنون لأول مرة، وهو مفهوم نأخذه نحن قضية مسلمًا بها، ولكنه لم يكن معروفًا قبل عصر النهضة. فلم يكن أفلاطون هو الوحيد الذى أجرى تمييزًا أساسيًا بين الفنون البصرية والشعر، بل أنه حتى فى السنوات المتأخرة للعصر الكلاسيكى القديم والعصور الوسطى، لم يخطر ببال أحد أن يفترض وجود أية علاقة بين الفن والشعور أوثق من العلاقة الموجودة بين العلم والشعراء أو بين الفلسفة والفن.

ولقد كانت المؤلفات المكتوبة عن الفن في العصور الوسطى تقتصر على كتب الإرشاد والتعليم. ولم تكن هذه الموجزات العملية تضع أى حد فاصل بين الفن والصنعة العملية. وحتى تلك الدراسة الشاملة التى كتبها تشينينو تشينينى Cennino Cennini عن التصوير ظلت خاضعة لآراء الطوائف الحرفية، ومبنية على مفهوم إتقان الصنعة عند هذه الطوائف. فقد كان يدعو الفنانين إلى أن يكونوا مجتهدين، مطيعين، مثابرين، ورأى أن "محاكاة" النماذج هى الطريق الأكيد إلى إتقان الصنعة الفنية. وكان هذا كله يتمشى مع الاتجاهات التقليدية القديمة فى العصور الوسطى. أما الاستعاضة عن محاكاة كبار الفنانين بدراسة الطبيعة فقد تحققت نظريًا للمرة الأولى على يد ليوناردو دافنشى، ولكنه لم يكن يعبر إلا عن انتصار نزعة مطابقة الطبيعة والعقلانية على التراث، وهو الانتصار الذى كان قد تحقق فى الميدان العملى منذ عهد بعيد. وتدل نظريته فى الفن، التى تتركز على دراسة الطبيعة، على أنه قد حدث خلال ذلك تغير كامل فى العلاقة بين الأستاذ والتلميذ. والواقع أنه كان لابد أن يبدأ تحرر الفن من روح الصنعة الحرفية الخالصة

بإدخـال تغـيير على نظام التتلمذ، وإلغاء احتكار الطوائف الحرفية للتعليم. فطالما أن حـق الممارسـة الاحترافية للفن كـان مقـيدًا بالتتـلمذ عـلى أستاذ من أساتذة الطائفة الحرفـية، كـان من المستحيل التخلص من تأثير الطوائف، ومن سيطرة تراث الصنعة الحرفـية[1]. وكـان لابـد أن ينـتقل تعلـيم الجـيل الناشـئ فـي الفن مـن الورشـة إلى المدرسـة، وأن يحـل التعليـم الـنظرى، جزئـيًا، محـل التعلـيم العمـلى، لكـى تـزاح العقـبات الـتي كـان الـنظام القديم يضعها في وجه المواهب الجديدة. وبطبيعة الحال فـإن الـنظام الجديد أخذ يخلق بالتدريج روابط جديدة وعقبات جديدة. فهذه العملية قـد بـدأ بحلـول المـثل الأعـلى للطبـيعة محـل سـلطة كـبار الفـنانين، وانتهت بتلك المجموعـة المحـددة من النظريات، التي يمثلها التعليم الأكاديمي، والتي تحل فيها محـل الـنماذج القديمـة المرفوضـة مـثل علـيا جديدة لا تقل عن هذه النماذج تحددًا، ولكـنها أصـبحت منذ ذلك الوقت تبني على أساس علمي. ولنذكر في هذا الصدد أن المـنهج العـلمي فـي تعلـيم الفـن قـد بـدأ فـي الـورش الفنية ذاتها. فمنذ أوائل القرن الخـامس عشـر نجـد الصبيان في الورش يلقنون مبادئ الهندسة والمنظور والتشريح، بالإضـافة إلى التعلـيم العمـلي، ويدربـون على الرسـم من الحياة ومن نماذج على هيئة دمـى. وكـان الأسـاتذة يـنظمون بـرامج في ورشـهم، وأدى هذا النظام، من جهة، إلى ظهـور الأكاديمـيات الخاصـة الـتي كانت تجمع بين التعليم العملي والنظرى[2]، كما أدى مـن جهـة أخـرى إلى ظهور الأكاديميات العامة التي ألغي فيها تراث العلاقات الاجتماعـية والصـنعة الحرفية السائد في الورش القديمة، وحلت محله علاقة ذهنية محضـة بـين المعـلم والتلمـيذ. وظلت الدراسة في الورش والأكاديميات الخاصة قائمة طـوال القـرن السـادس عشـر، ولكـنها أخـذت تفقـد بالـتدريج تأثيرهـا فـي تكويـن الأسلوب.

ولقـد بدأ المفهوم العلمي للفن، الذي يكون أساس الدراسة في الأكاديميات، عـند لـيون باتسـتا الـبرتي. فهـو أول مـن عـبر عن الفكرة القائلة أن الرياضيات هي

---

[1] Ibid., p. 95 .

[2] Joseph Meder : Die Handzeichnung, Ihre Technik und Entwicklung, 1919, p. 214.

الأساس المشترك بين الفن والعلوم، ما دامت كل من نظرية النسب ونظرية المنظور مباحث رياضية. كذلك فإنه أول من عبر بوضوح عن تلك الوحدة بين الصانع التكنيكي التجريبي والفنان الفاحص المدقق، وهي الوحدة التي كانت قد تحققت من قبل عمليا عند مازاتشو Masaccio وأوتشللو Uccello [1]. ذلك لأن كلا منهما يحاول أن يفهم العالم تجريبيًا وأن يستخلص قوانين عقلية من هذه الخبرة بالعالم، وكلاهما يسعى إلى معرفة الطبيعة والتحكم فيها، وكل منهما يتميز – بفضل نشاطه الخلاق، الذى هو فعل إيجابى Poiein بالمعنى الصحيح – عن المعلم الجامعي الذى يقتصر على التأمل الخالص، ويلتزم حدود معلوماته العلمية. ولكن إذا كان التكنيكي والعالم الطبيعي قد أصبح من حقهما الآن أن يعدا مثقفين عقليين، نظرا إلى معرفتها الرياضية، فإن الفنان، الذى يكون فى كثير من الأحيان هو والتكنيكي والعالم شخصا واحدا، يحق له بالفعل أن يتميز عن الصانع الحرفى، وأن يطالب بالنظر إلى الوسيلة التي يعبر فيها عن نفسه على أنها واحدة من "الفنون الحرة".

ولم يضف ليوناردو أية فكرة أساسية جديدة إلى أقوال ألبرتي، التي ارتفع الفن فيها إلى مرتبة العلم، ووضع الفنان على نفس مستوى أديب النزعة الإنسانية، وكل ما فعله هو أنه أكد آراء سلفه. فهو يذهب إلى أن التصوير هو من جهة نوع من العلم الطبيعي الدقيق، وهو من جهة أخرى يسمو على العلوم، لأن هذه "مصنوعة" أى أنها لا شخصية – على حين أن الفن مطبوع ، يرتبط بالفرد وقدراته الفطرية[2]. وهكذا فإن ليوناردو يرى أن ما يبرر أحقية التصوير بأن يعد واحدًا من "الفنون الحرة"، ليس معرفة الفنان الرياضية فحسب، بل أيضًا موهبته التي تعادل فى رأى ليوناردو العبقرية الشعرية. وقد عاد إلى الأذهان من جديد تلك الكلمة المنسوبة إلى سيمونيدس، والتي يوصف فيها التصوير بأنه "شعر صامت" والشعر بأنه "تصوير ناطق"، فكان على هذا النحو هو نقطة بداية ذلك الخلاف الطويل حول ترتيب الفنون من حيث الأفضلية، وهو الخلاف الذى أسهم فيه "لسنج Lessing" فيما بعد. ويعتقد ليوناردو إنه إذا ما عد صمت التصوير وبكمه نقصًا، فمن الممكن على

---

[1] Leonardo Olschki : Gesch. Der neuprachlichen wiss. Lit., I, 1919, pp. 107 – 8.
[2] A. Dresdner, op. cit., p. 72.

نفس النحو أن يتحدث المرء عن عمى الشعر[1]. ولو كان هناك فنان أوثق منه صلة بأدباء النزعة الإنسانية لما جرؤ على التفوه بتصريح ينطوى على مثل هذه الهرطقة.

ونستطيع أن نلاحظ، حتى لدى الشخصيات الأولى التى مهدت الطريق للنزعة الإنسانية، تقديرًا أرفع لقيمة التصوير، ارتفع فوق مستوى وجهة النظر السائدة فى العصور الوسطى، التى كانت تجعل منه ذا طبيعة مشابهة لطبيعة أى عمل يدوى آخر. فقد خلد دانتى ذكرى الفنانين تشيمابوى Cimabue وجوتو (المطهر، ١١، ٩٤/٩٦) وقارنهما بشاعرين مثل جويدو جوينيتشلى Guido Giunicelli وجويدو كافالكانتى G. Cavalcanti . كما امتدح بترارك، فى مقطوعاته الشعرية (Sonnets) ، المصور سيمونى مارتينى، وأشار فيليبو فيلانى، فى معرض امتداحه لفلورنسه، إلى عدة فنانين من بين مشاهير الرجال فى المدينة. وتنطوى القصص القصيرة (novelle) لعصر النهضة الإيطالى – ولاسيما قصص بوكاشيو وزاكتى Sacchetti – على عدد هائل من نوادر الفنانين. وعلى الرغم من أن الفن ذاته كان يقوم فى هذه القصص بدور ضئيل جدًا، فإن مما له دلالته أن رواة القصص أبدوا من الاهتمام بالفنانين لذاتهم ما جعلهم يرفعونهم فوق مستوى الحياة المجهولة للصانع العادى، ويعاملونهم بوصفهم شخصيات فردية. ولقد شهد النصف الأول من القرن الخامس عشر بالفعل بداية ظهور سيرة حياة الفنان، التى كانت نتاجًا مميزًا بحق لعصر النهضة الإيطالى. وكان برونللسكى أول فنان جعل أحد معاصريه يكتب تاريخ حياته ، وهو امتياز كان من قبل وقفًا على الأمراء والأبطال والقديسين. كما كتب جيبرتى أول سيرة ذاتية نعرفها لفنان. وقد شيدت البلدية، تكريمًا لبرونللسكى، نصبًا تذكاريًا فى الكاتدرائية، وأبدى لورنتسو رغبة فى أن تنقل رفات فيليبو ليبى إلى مسقط رأسه من سبوليتو وتدفن بما تستحقه من مظاهر التكريم. ولكن، كان الرد عليه هو إبداء الأسف لأن بلدة سبوليتو أفقر فى عظماء الرجال بكثير من فلورنسه، ومن ثم فلا يمكن تلبية رغبته. كل ذلك كان تعبيرًا عن تحول مؤكد فى الاهتمام، من أعمال الفنان إلى شخصيته. فقد بدأ الناس يشعرون عن

---

[1] J. P. Richter : The Literary Work of Leonardo da Vinci, 1883. I, No. 654 .

وعـي بـالقدرة الخلاقـة بمعـناها الحديـث، وأخـذت تظهر دلائل متزايدة على زيادة احـترام الفـنان لذاتـه. وقـد بقيت لدينا توقيعات لجميع المصورين الهامين في القرن الخـامس عشـر تقريـبًا، وأعـرب فيلاريـتي Filarete بالفعل عن الرغبة في أن يقوم جمـيع الفنانين بتوقيع أعمالهم. ولكن الأمر الذي كان أبلغ دلالة من هذه العادة، هو أن معظـم هـؤلاء المصورين قد خلفوا صورا شخصية ذاتية، على الرغم من أنها ليسـت فـي كـل الأحـوال صـورا مكـتملة مكتفـية بذاتها. إذ كان الفنانون يصورون أنفسـهم، ومعهـم فـي بعـض الأحـيان أسـرتهم، وكذلـك بعـض المـارة، إلى جانـب المؤسسـين والـراعين، والعـذراء وقديسـيها. وهكـذا يصـور جيرلانداجـو على أحد حوائط كنيسة سـانتا ماريـا نوفـلا أقاربه أمام مؤسس الكنيسـة وزوجته، بل أن مدينة بيروجا كلفت بيروجيـنو بأن يضع صورته الشخصية إلى جانب صور الفرسك في السـوق (الكامبيو). ومنحـت جمهوريـة البندقية عضوية مجلس الأعيان لجنتيلي دافيريانو، كما انتخبت مديـنة بولونـيا فرانشسـكو فرانشـا فـي وظـيفة "حـامل الـراية Gonfaloniere"، وخلعت فلورنسـه على ميكلوتسو لقبًا رفيعًا هو "عضو المجلس"[1].

ومـن أبلـغ الدلائـل عـلى هـذا الوعـي الذاتـي الجديد لدى الفنانين، وتغير موقفهـم مـن عمـلهم، أنهم بدأوا يتحررون من الطلبات المباشرة، ولم يعودوا من جهة يـنفذون طلباتهم بنفس الدقة القديمة، كما كانوا، من جهة أخرى، يخلقون في كثير مـن الأحـيان أعمـالاً فنية من تلقاء أنفسـهم، دون أي تكليف خارجي. فقد عرف عن فيليبوليـبي أنـه لم يكـن يلـتزم دائمًـا بذلـك المعـدل المسـتمر المـتجانس الذي كان هو القـاعدة العامة في أعمال الحرف اليدوية، وأنه كان يترك بعض الطلبات جانبًا وقتًا مـا، لكـي يـتفرغ لطلـبات أخرى كان أكثر تحمسًا لها في تلك اللحظة. وبعد عصره أصبحنا نصادف هذه الطريقة الهوائية في الإنتاج بصورة تزداد تكرارًا[2]، ويتمثل في بيروجيـنو، مـنذ ذلـك العهـد المبكر، نمط "النجم star" المدلل الذي يعامل من يعمل لحسـابهم معاملـة سـيئة بحـق، فهـو لا يكمـل العمل الذي شرع فيه، لا في "القصر

---

[1] R. Saltschick, op. cit., pp. 185 – 6 .

[2] قارن وصـف باندللو Bandello لطريقة ليوناردو المتقطعة في العمل في لوحة "العشاء الرباني"، وهو الوصف الذي اتبعـه "كينيث كلاك" (المرجع المشار إليه من قبل، ص٩٢ – ٣).

القديم Palazzo Vecchio ولا فى قصر الدوق فى البندقية، وهو يحمل أورفيتو Orvieto على انتظار الصورة الموعودة فى كنيسة العذراء فى الكاتدرائية مدة تبلغ من الطول حدًا تضطر معه البلدية إلى أن تعهد أن "سينيوريللى" بتنفيذ العمل. ولا شك أن تطور حياة ليوناردو كفيل بأن يكشف لنا على أوضح نحو ممكن عن الارتقاء التدريجى لمكانة الفنان. فقد كان ليوناردو يلقى تقديرًا دون شك فى فلورنسه، ولكن عمله لم يكن مزدهرًا فيها، ثم أصبح مصور البلاط المدلل عند لود وفيكو مورو، والمهندس الحربى الأول عند تشيزارى بورجا، بينما ختم حياته صفيًا لملك فرنسا وصديقًا حميمًا له. ولقد حدث التغير الأساسى عند مطلع القرن السادس عشر. فمنذ ذلك الحين لم يعد الفنانون الكبار صنائع للسادة الذين يرعونهم، بل أصبحوا هم أنفسهم سادة كبارا. ويروى فازارى أن رافاييل قد عاش حياة سيد عظيم، لا حياة مصور، وأنه كان يسكن قصرًا خاصا به فى روما، ويخالط الأمراء والكردينالات بوصفه ندا لهم، وكان بالداسارى Baldassare ، وكاستليونى، وأجوستينو شيجى أصدقاء له، وتزوج من ابنة أخت الكردينال بيبينا Bibbiena . بل إن ارتقاء تيسيان فى السلم الاجتماعى كان أعظم. ذلك لأن شهرته بوصفه أعظم فنانى عصره، وطريقته فى الحياة، ومرتبته، وألقابه، كل هذه العوامل قد رفعته إلى مصاف أرفع الأوساط فى المجتمع. وقد منحه الامبراطور شارل الخامس لقب كونت فى القصر البابوى، وعضو فى البلاط الامبراطورى، وجعله فارسا للمهماز الذهبى (Golden Spur) ، ومنحه مجموعة كاملة من الامتيازات، فضلاً عن لقب وراثى من ألقاب النبلاء. وكان الحكام يبذلون جهودًا كبيرة – لم تكن تقابل فى كثير من الأحيان بالنجاح – لكى يجعلوه يرسم صورهم، وكان دخله، كما ذكر أرتينو، فى مستوى دخل الأمراء، وكان الامبراطور يخلع عليه هدايا نفيسة فى كل مرة يرسم فيها صورته، كما تلقت ابنته لافينيا مهرا ضخمًا، وقام الملك هنرى الثالث بزيارة شخصية له فى شيخوخته، وعندما راح ضحية الطاعون فى عام ١٥٧٦، دفن فى كنيسة "فرارى Frari" بأعظم مظاهر التكريم التى تستطيع الجمهورية تقديمها، على الرغم من وجود حظر تام، كان يراعى فى كل الحالات الأخرى بدقة، على دفن ضحايا الطاعون فى كنيسة. وأخيرًا، فقد ارتفع ميكلانجو إلى آفاق لم يسبق لها

نظير. فقد كان علو مكانته من الوضوح بحيث كان يستطيع أن يزهد في كل مظاهر التكريم والألقاب والامتيازات الرسمية. وكان يترفع على صداقة الأمراء والبابوات، إذ كانت لديه الجرأة على أن يكون خصمًا لهم. فهو لم يكن يحمل لقب كونت، ولا كان مستشارًا للدولة، ولا مشرفًا بابويًا، ولكنه كان يسمى "بالإلهي". ولم يكن يرغب في أن يوصف في الرسائل الموجهة إليه بأنه مصور أو نحات، بل كان يقول أنه ميكلانجلوبوناروتي، لا أكثر ولا أقل، وكان يريد أن يتخذ من النبلاء الشبان تلاميذ له. ومن الواجب ألا تعزى هذه الرغبة، في حالته، إلى الغطرسة والكبرياء فحسب، بل أنه كان يرى أنه يصور "بالمخ col cervello لا "باليد colla mano"، وكان خير ما يتمناه هو أن يبعث الروح في الأشكال من كتلة الرخام بسحر بصيرته فحسب. وهذا أمر يتجاوز نطاق الكبرياء الفطرية لدى الفنان، ويفوق شعوره بالسمو على الصانع الحرفي، والعامل الآلي البحت، الإنسان المادي الحريص على الكسب، بل إن هذا في واقع الأمر دليل على خوفه من الاحتكاك بالواقع المعتاد. فهو أول مثل للفنان الحديث، المنعزل، الذي يحركه مس من عالم الجن — أعني أول من تستحوذ عليه فكرته استحواذًا تامًا، ولا وجود لشيء في نظره ما خلا فكرته — وأول من يشعر بإحساس عميق بالمسئولية نحو مواهبه، ويرى في عبقريته الفنية قدرة عليا تفوق قدرات البشر. وهنا يصل الفنان إلى قدر من السيادة المطلقة تتضاءل معه كل المفاهيم السابقة للحرية الفنية. وهنا يتحقق التحرر الكامل للفنان لأول مرة، ويصبح لأول مرة تلك العبقرية التي اعتدنا أن نعرفه عليها منذ عصر النهضة. وهكذا تم التحول النهائي، ولم تعد أعمال الفنان، وإنما شخصيته، هي موضوع التبجيل، وهي ما يسعى إليه الناس. وأصبحت الدنيا، التي كان الفنان يأخذ على عاتقه الإشادة بمجدها، هي التي تشيد بمجده، وأصبحت العبادة التي كان أداة لها، تتخذ منه هو ذاته موضوعًا لها، وانتقلت حالة الفضل الإلهي من سادته ورعاته إليه هو ذاته. ولقد كان يوجد بالفعل في كل العصور نوع من تبادل المديح بين البطل والفنان الذي يشيد بمجده، وبين الراعي والفنان[1]. وكلما ازدادت شهرة المادح، كانت قيمة المجد الذي يشيد به أعظم. غير أن هذه العلاقة أصبحت

---

[1] **Edgar Zilsel : Die Entehung des Geniebegriffes, 1926, p. 109.**

الآن مـن التسامي بحيث أن الراعي كان يمتدح في نفس عملية امتداحه للفنان، ولذا أصـبح يشـيد بالفـنان بـدلاً من أن يشيد به الفنان. فقد انحنى شارل الخامس ليلتقط الفرشاة التي سقطت من تيسيان، وكان يعتقد أن من الطبيعي تمامًا أن يقوم امبراطور بخدمـة فنان كبير مثل تيسيان. وهكذا اكتملت أسطورة الفنان. ولا جدال في أنه ظل هـناك عصـر مـن التلاعب والمداعبة في الموضوع: إذ كان يسمح للفنان بأن يسبح في الضـوء حـتى يسـتطيع راعيه أن يلمع في انعكاسه. ولكن هل سيختفي بعد ذلك في أي وقـت تـبادل الـتقدير والمديح، والتقويم والمكافأة المتبادلة لقاء الخدمات، والرعاية المتـبادلة لمصالح الطرفين؟ إن أقصى ما طرأ على هذه العلاقات هو أنها أصبحت أكثر خفاء.

ولقـد كـان أكـثر العناصـر جـدة فـي مفهـوم الفن في عصر النهضة هو فكرة العـبقرية، والرأي القائل إن العمل الفني من خلق شخصية لا تخضع إلا لذاتها، وأن هـذه الشخصية تعلو على التراث، والنظرية، والقواعد، بل وعلى العمل ذاته، وأنها أعظـم ثراء وعمقًا من العمل، ويستحيل التعبير عنها تعبيرًا كافيًا في حدود أي قالب موضـوعي. وقـد ظلـت هذه الفكرة غريبة عن العصور الوسطى، التي لم تعترف بقيمة مستقلة للأصالة والتلقائية الذهنية، وكانت تحبذ محاكاة كبار الفنانين، وتعد السرقة الفنـية أمـرًا مسـموحًا بـه، وكـان أقصـى ما يمكن أن يقال عنها هو أن فكرة المنافسة العقلـية قـد مسـتها سـطحيًا، ولكنها لم تتحكم فيها. أما فكرة العبقرية بوصفها هبة إلهـية، وقـوة خلاقة فطرية وفردية كاملة، والاعتقاد بوجود قانون شخصي استثنائي يـباح للعـبقري، بـل ينبغي عليه أن يتبعه، وتبرير فردانية الفنان العبقري وعناده — كـل ذلك كان اتجاهًا فكريًا لم يظهر لأول مرة إلا في مجتمع عصر النهضة. ذلك لأن الطبـيعة الديناميـة لهذا العصر، وتغلغل فكرة المنافسة فيه، أتاحت له أن يقدم للفرد فرصًـا أفضـل مـن تلـك الـتي كانـت تقدمهـا الـثقافة المبنـية على السلطة في العصور الوسـطى. كمـا أن ازدياد شعور أصحاب السلطة بالحاجة إلى الدعاية أوجد في سوق الفـن طلـبًا يفـوق مـا كـان عـلى العـرض أن يلبـيه فـي الماضـي. ولكن كما أن الفكرة الحديثة عن المنافسة ترتد إلى أبعد أغوار العصور الوسطى، فإن فكرة العصـور الوسـطى القائلـة أن الفـن يـتحدد بعوامـل موضوعية، تعلو على المستوى الشخصي. ظلت لها

تأثيراتهـا اللاحقة فترة طويلة، ولم يحرز المفهوم الذاتي للنشاط الفني إلا تقدمًا شديد البطء حتى بعد نهاية العصور الوسطى. وعلى ذلك فإن المفهوم الفردي لعصر النهضة يقتضي تصحيحًا في اتجاهين. ومع ذلك فليس من الواجب رفض رأي "بوركارت" رفضًا فوريًا، لأنه إذا كانت العصور الوسطى قد شهدت من قبل شخصيات قوية[1]، فإن التفكير والسلوك بطريقة فردية شيء، ووعي المرء بفرديته، وتأكيده المتعمد لها شيء آخر. فليس من الممكن التحدث عن الفردية بالمعنى الحديث لهذه الكلمة إلا بعد أن حل الوعي الفردي الشاعر بذاته محل مجرد رد الفعل الفردي. ولم يبدأ وعي الفردية بذاتها إلا في عصر النهضة، غير أن عصر النهضة لا يبدأ هو ذاته بالفردية الواعية بذاتها. ذلك لأن التعبير عن الشخصية في الفن كان أمرًا يسعى إليه الفنان ويقدره الجمهور قبل وقت طويل من إدراك أي شخص أن الفن لم يعد مبنيًا على المادة الموضوعية، وإنما على الطريقة الذاتية. وبعد مضي وقت طويل على تحول الفن إلى اعتراف ذاتي، ظل الناس يتحدثون عن الحقيقة الموضوعية في الفن، على الرغم من أن نزعة التعبير الذاتي في الفن هي بعينها التي أتاحت له أن يحظى بالاعتراف العام. فقوة الشخصية، وطاقة الفرد العقلية وتلقائيته، هي التجربة الكبرى لعصر النهضة، وفيه أصبحت العبقرية، بوصفها تجسدا لهذه الطاقة والتلقائية، هي المثل الأعلى، الذي وجد فيه هذا العصر أسمى تعبير عن طبيعة الذهن البشري وقدرته التي يتحكم بها في عالم الواقع.

ولقد بدأ مفهوم العبقرية بفكرة الملكية العقلية. ففي العصور الوسطى لم يكن لهذه الفكرة، ولا للرغبة في الأصالة، وجود، إذ أنهما يرتبطان سويًا ارتباطًا مباشرًا. وطالما أن الفن لم يكن سوى تصوير لما هو إلهي، والفنان مجرد وسيط يتجلى من خلال العالم الأزلي الخارق للطبيعة، فلا يمكن أن يكون هناك مجال للاستقلال في الفن، أو لامتلاك الفنان فعليًا لعمله. والتفسير الواضح الذي يميل المرء تلقائيًا إلى الأخذ به هو أن يربط بين فكرة الملكية العقلية وبداية ظهور الرأسمالية، غير أن مثل هذا الربط لا يؤدي إلا إلى التضليل. ذلك لأن فكرة الإنتاجية العقلية والملكية العقلية

---

[1] CF. Dietrich Schaefer : Weltgesch. Der Neuzeit, 1920, 9th edit., pp. 13 – 14 – J. Huizinga : Wege der Kulturgesch., 1930, p. 130 .

نشـأت عـن انحلال الثقافة المسيحية. وحين لم يعد الدين يتحكم في جميع مجالات الحـياة الروحية ويضمها في داخله، ظهرت على الفور فكرة استقلال مختلف أشكال التعـبير العقـلى، وأصـبح مـن الممكـن تصـور فن ينطوى فى ذاته على معناه ومقصده. وعـلى الرغم من كل المحاولات التي بذلت لبناء الثقافة بأسرها، وضمنها الفن، على الديـن، فـإن أى عصـر لاحق لم ينجح مطلقًا في استعادة الوحدة الثقافية التي كانت تتمـيز بهـا العصـور الوسـطى، وفـى سـلب الفـن اسـتقلاله الذاتـي. وحتى فى وقتنا الحـالى، الـذى أصبح فيه الفن يوضع في خدمة أغراض خارجة عن مجاله الخاص، فـإن الفـن مـازال شيئًا يستمتع به لذاته، وله دلالته الخاصة به. ولكن حين لا يعود المـرء يـنظر إلى مخـتلف القوالـب العقلية عـلى أنهـا أشكال متباينة لحقيقة واحدة، فعـندئذ تخطر بباله أيضًا فكرة اتخاذ فرديتها وأصالتها معيارًا لقيمتها. فالقرن الرابع عشـر كـان لا يـزال خاضـعًا كل الخضوع لسحر فنان "واحد"، هو "جوتو"، وتراثه، أمـا فـي القـرن الخامس عشر فقد بدأت الجهود ذات الطابع الفردى تترك أثرها في جميع الاتجاهـات. وأصـبحت الأصـالة سـلاحًا فـى صـراع المنافسة. وأصبح التطور الاجـتماعي يسـتعين بـأداة لم يـنـتجها هـو، ولكـنه شـكلها وفقًـا لأغراضـه وزاد مـن فعاليـتها. وطالمـا ظلـت الفرص في سوق الفن مواتية للفنان، فإن الاهتمام بالفردية لم يـتطور إلى سـعى جـنونى وراء الأصـالة – ولم يحـدث ذلـك إلا بحلول عصر المانرزم Mannerism ، عـندما جـدت ظـروف في سـوق الفن جلبت على الفنان اضـطرابات اقتصـادية مؤلـمة. ولكن المثل الأعلى "للعبقرية الأصلية" لم يظهر هو ذاته حتى القرن الـثامن عشـر، عـندما كـان عـلى الفـنانين، في فترة الانتقال من الرعاية الخاصة إلى السـوق الحرة التي لا توجد فيها رعاية، أن يكافحوا في سبيل حياتهم المادية كفاحًا أقسى من كل ما عرفوه من قبل.

وأهـم الخطـوات فـى تطـور مفهـوم العـبقرية هـى الانتقال من فكرة الإنجاز الفعلى إلى فكرة مجرد القدرة على الإنجاز، ومن العمل إلى شخص الفنان، ومن تقدير الـنجاح الكـامل إلى تقديـر القصـد والفكرة المجردة. ولم يكن من الممكن أن تتخذ هذه الخطـوة إلا فـى عصر أصبح ينظر إلى الأسلوب الشخصى على أن لـه طرافته وفائدته فـى ذاتـه. وممـا يـدل على أن القرن الخامس عشر كان يتضمن بالفعل بعض الشروط

اللازمة لهذا الموقف، تلك الفقرة التي تتضمنها دراسة فيلاريتي Filarete ، التي تشبه فيها أشكال العمل الفني باتجاهات القلم في مخطوط، وهي الاتجاهات التي تكشف مباشرة عن يد الكاتب[1]. وكان تقدير الرسوم والتخطيطات الناقصة، والمسودات، والعمل غير المكتمل بوجه عام، خطوة أخرى في نفس الاتجاه. كذلك فإن أصل الميل إلى العمل المجتزأ يرجع إلى الفهم الذاتي للفن، المرتكز على فكرة العبقرية، وكل ما فعلته فلسفة الفن التي نشأت عن دراسة الأعمال الكلاسيكية غير المكتملة إنما كان تعميق هذا الاتجاه. ففي نظر عصر النهضة، أصبح الرسم والتخطيط أمرين لهما أهميتهما، لا بوصفهما مجرد أشكال فنية، بل أيضًا بوصفهما وثائق وسجلات للعملية الخلاقة في الفن، واعترف بهما بوصفهما شكلاً خاصًا من أشكال التعبير، متميزًا عن العمل المكتمل، وقدرت قيمتها لأنهما يكشفان عن عملية الإبداع الفني في نقطة بدايتها، أي في المرحلة التي تكون فيها ممتزجة امتزاجًا كاملاً تقريبًا بذاتية الفنان. ويذكر فازاري أن أوتشللو خلف عددا من الرسوم بلغ من كثرتها أنها ملأت صناديق كاملة. أما العصور الوسطى فلم تأت إلينا منها أية رسوم تخطيطية تقريبًا. ذلك لأن فنان العصور الوسطى لم يكن قطعًا يعزو إلى موجات مخه الوقتية نفس الأهمية التي أصبح يعزوها إليها الفنانون اللاحقون، وكان على الأرجح لا يرى جدوى في تسجيل كل فكرة عابرة. ولكن السبب الأهم في ندرة الرسوم التخطيطية الباقية من العصور الوسطى قد يكون هو أن الرسم التخطيطي لم يصبح شائعًا إلا بعد أن توافرت لدى الناس كميات كبيرة من الورق تصلح للاستعمال، وبأسعار معقولة[2]، كما أن نسبة ضئيلة نسبيًا من الرسوم التي وضعت بالفعل هي التي ظلت باقية. ومن المؤكد أن القدم ليس هو السبب الوحيد لاختفائها، فمن الواضح أن الاهتمام بحفظها كان أقل مما أصبح عليه فيما بعد، بحيث أن ضآلة اهتمام عصر النهضة بالرسوم التخطيطية يعد تعبيرًا كافيًا عن الاختلاف الكامل بين فلسفة الفن في العصور الوسطى، بطرقها الواقعية الموضوعية في التفكير، وبين فلسفة عصر النهضة بنزعاتها الذاتية. فقيمة العمل الفني كانت في نظر العصور

(1) Julius Schlosser : Die Kunstliteratur, 1924, p. 139 .

(2) Joseph Meder, op. cit., pp. 169 – 70 .

الوسطى موضوعية خالصة، على حين أن عصر النهضة كان يعزو إلى هذا العمل أيضًا قيمة شخصية. وقد أصبح الرسم التخطيطى هو الصيغة المباشرة للخلق الفنى، إذ أنه يعبر أبلغ تعبير ممكن عن العنصر المتجزىء، غير المكتمل، وغير القابل للاكتمال، الذى يكمن فى كل عمل فنى. والواقع أن إعلاء مكانة القدرة المجردة على الإنجاز، فوق الإنجاز ذاته، وهو السمة الرئيسية لمفهوم العبقرية، يعنى أن العبقرية تعد غير قابلة للتحقق الكامل، وهذا يفسر السبب فى النظر إلى الرسم غير المكتمل على أنه شكل فنى أصيل.

وبعد أن ينظر إلى العبقرية على أنها عاجزة عن التعبير عن نفسها تعبيرًا كاملاً، لا تتبقى بعد ذلك إلا خطوة واحدة لكى يقال عنها أنها عبقرية لا تفهم، ولكى يلتجأ إلى الأجيال المقبلة لكى تصدر عليها حكمًا مختلفًا عن حكم العالم المعاصر. على أن عصر النهضة لم يخط هذه الخطوة أبدًا. وليس ذلك راجعًا إلى أنه كان عصرا يفهم الفن خيرا مما تفهمه العصور اللاحقة التى يلجأ الفنانون غير الناجحين إلى حكمها، بل يرجع إلى أن صراع الفنان من أجل البقاء كان لا يزال يتخذ للتعبير عنه صورًا غير ضارة نسبيًا. وعلى الرغم من ذلك، فإن مفهوم العبقرية كان قد اكتسب بالفعل خصائص ديالكتيكية معينة، وأصبح — حتى منذ ذلك العهد المبكر — يقدم إلينا لمحة عن الجهاز الدفاعى الذى سوف يستخدمه الفنان فيما بعد ضد المتعصبين الرجعيين الذين يرون فى الفن كتابًا مقفلاً، فيما بعد ضد المتعصبين الرجعيين الذين يرون فى الفن كتابًا مقفلاً، من جهة، وضد المقلدين والدخلاء من جهة أخرى. فقد أصبح فيما بعد يحتمى، ضد الأولين، خلف قناع الإغراب والشذوذ، وأصبح يؤكد، ضد الأخيرين، الطابع الفطرى لموهبته، واستحالة اكتساب الفن بالتعلم. وقد لاحظ فرانشسكو دى هولاندا F. de Hollanda من قبل فى كتابه "أحاديث عن التصوير" (١٥٤٨) أن لكل شخصية هامة شيئًا تنفرد به عن سائر الناس، وأن الفكرة القائلة أن الفنان الأصيل لابد أن يكون مطبوعًا أو مفطورًا، ليست فكرة جديدة كل الجدة فى ذلك الوقت. وتدل نظرية الطابع الملهم للعبقرية، والطبيعة اللاعقلية، فوق الشخصية، لعمله، على أنه كانت هناك أرستقراطية عقلية بسبيل التكون فى ذلك الحين، وهى أرستقراطية كانت تؤثر التنازل عن الجدارة

الشخصية Virtu ، (بالمعنى الذى استخدم به هذا اللفظ فى أوائل عصر النهضة)، لكى تميز نفسها بوضوح أكبر عن الآخرين.

ويعبر الاستقلال الذاتى للفن، بصورة موضوعية — أى من وجهة نظر العمل الفنى — عن نفس الفكرة التى يعبر عنها مفهوم العبقرية بصورة ذاتية، أى من وجهة نظر الفنان. فالفكرة القائلة أن الأشكال الثقافية مستقلة عن القوانين الخارجية تناظر فكرة تلقائية الذهن. ومن جهة أخرى فإن الاستقلال الذاتى للفن كان يعنى بالنسبة إلى عصر النهضة مجرد الاستقلال عن الكنيسة وعن الميتافيزيقا التى تنادى بها الكنيسة، فهو لا ينطوى على استقلال مطلق شامل. وهكذا تحرر الفن من العقائد الكنسية الجامدة، ولكنه ظل مرتبطا ارتباطًا وثيقًا بالفلسفة العلمية لذلك العصر، تمامًا كما استقل الفنان عن رجال الدين، ولكنه دخل فى علاقة أوثق مع أصحاب النزعة الإنسانية وأتباعهم. ومع ذلك فقد كان الفن أبعد ما يكون عن أن يصبح خادمًا للعلم بالمعنى الذى كان به "خادمًا للاهوت" فى العصور الوسطى. فقد كان الفن، ولا يزال، مجالاً يستطيع فيه المرء، بمعزل عن بقية العالم، أن ينظم حياته الروحية وينغمس فى لذات روحية ذات طابع خاص تمامًا. وحين يتحرك المرء فى عالم الفن هذا، فإنه ينفصل عن عالم الإيمان العلوى، وينفصل فى الوقت ذاته عن عالم الشواغل العملية. صحيح أن من الممكن جعل الفن يخدم أغراض الإيمان، وأننا نستطيع أن نقدم إليه مشكلات ليحلها تكون فى الوقت ذاته من شأن العلم، ومع ذلك، فأيًا كانت الوظائف التى يؤديها خارج مجال الفن، فإن من الممكن على الدوام النظر إليه كما لو كان هو نفسه موضوعًا خاصًا لذاته. وتلك هى وجهة النظر الجديدة التى لم تكن العصور الوسطى قادرة على اتخاذها ومستعدة لذلك بعد. على أن هذا لا يعنى أنه لم يكن يوجد قبل عصر النهضة إحساسًا أو استمتاع بالطابع الشكلى للعمل الفنى، ولكن هذا الإحساس والاستمتاع كان لا يزال لا شعوريًا، وبمجرد أن كان يتم الانتقال من الاستجابة الانفعالية المحضة إلى الاستجابة الواعية، كان يحكم على العمل الفنى تبعًا لمضمونه الذهنى والقيمة الرمزية لطريقته فى تصوير الأمور. فاهتمام العصور الوسطى بالفن كان مقتصرًا على موضوعه، ولم يكن الانتباه مركزا على المعنى الذى ينطوى عليه مضمون العمل فى الفن المسيحى المعاصر فحسب، بل أن الفن

الكلاسيكي ذاته كان يحكم عليه وفقًا لمضمونه الروحي وحده[1]. أما التغير الذي طرأ على موقف عصر النهضة من الفن والأدب الكلاسيكي فلا ينبغي أن يعزى إلى كشف أعمال جديدة وكتاب جدد، وإنما إلى تحول الانتباه من المضمون المادي إلى العناصر الشكلية لعملية التصوير الفني. أما مسألة وجود آثار قديمة اكتشفت حديثًا أن كون هذه الآثار معروفة من قبل، فهي مسألة لا أهمية لها[2]. ومن الصفات المميزة للنظرة الجديدة أن الجمهور أصبح يتخذ وجهة النظر الفنية الخاصة بالفنانين أنفسهم، ولا يحكم على الفن من منظور الحياة والدين، بل من منظور الفن ذاته. ففن العصور الوسطى كان يستهدف تفسير الحياة والعلو بالإنسان، أما فن عصر النهضة فيستهدف إثراء الحياة وإمتاع الإنسان. وهو قد أضاف إلى مجال الحياة التجريبي والعلوي الذي اقتصرت عليه العصور الوسطى، ميدانًا جديدًا اكتسب فيه الأنموذجان الدنيوي والميتافيزيقي للوجود معنى جديدًا خاصًا بهما، وهو معنى لم يكن يخطر من قبل على بال أحد.

ولقد كانت فكرة الفن المستقل، غير النفعي، الذي يستمتع به لذاته، معروفة من قبل في العصر الكلاسيكي، وكل ما حدث هو أن عصر النهضة أعاد كشفها بعد أن كانت قد نسيت في العصور الوسطى. ولكن لم يخطر ببال أي شخص قبل عصر النهضة أن الحياة التي تكرس للاستمتاع بالفن قد تكون أعلى أنواع الحياة وأسماها. صحيح أن أفلاطون والأفلاطونيين المحدثين كانوا يعزون إلى الفن غاية أسمى، ولكنهم كانوا في الوقت ذاته يسلبونه استقلاله ويجعلونه مجرد أداة للمعرفة العقلية. ففكرة الفن الذي يحتفظ باستقلال طبيعته الجمالية ويصبح قوة تعليمية على الرغم من استقلاله عن بقية العالم الروحي، وذلك بفضل جماله المطلق وحده — وهي الفكرة التي كان بترارك قد لمح إليها من قبل[3] — هي فكرة بعيدة عن روح العصور الوسطى بقدر ما هي بعيدة عن روح العصر الكلاسيكي. والواقع أن النزعة الجمالية لعصر النهضة كانت بأسرها بعيدة عن العصرين الوسيط والكلاسيكي، إذ أنه، حتى

---

(1) Karl Borinski, op. cit., p. 21 .

(2) Ernst Walser : Ges. Schriften, pp. 104 – 5.

(3) K. Borinski, op. cit., pp. 32 – 3 .

على الرغم من أن تطبيق معايير الفن ووجهة نظره على الحياة ذاتها لم يكن أمرًا غريبًا كل الغرابة بالنسبة إلى العصر الكلاسيكي القديم، فإن من المستحيل أن نجد في أي عصر آخر نظيرًا للقصة التي تروى من عصر النهضة عن مؤمن رفض أن يقبل صليبًا قدم إليه وهو على فراش الموت لأنه كان قبيحًا، وطلب صليبًا أجمل[1].

على أن مفهوم الاستقلال الجمالي في عصر النهضة لم يكن فكرة راجعة إلى نزعة خالصة في الفن؛ صحيح أن الفن كان يسعى إلى التحرر من أغلال التفكير المدرسي، ولكنه لم يكن حريصًا كل الحرص على الوقوف على قدميه وحدهما، ولم يخطر بباله أن يجعل من استقلال الفن مسألة مبدأ. بل إنه قد أكد، على العكس من ذلك، الطابع العلمي لنشاطه الروحي. ولم يبدأ تخفيف الروابط التي كانت تجعل من العلم والفن أداة واحدة متجانسة للمعرفة إلا في القرن السادس عشر، فعندئذ فقط بدأت فكرة الاستقلال الذاتي للفن تعني أن الفن مستقل أيضًا عن عالم العلم والتعلم. ولقد كانت هناك فترات سار فيها الفن في اتجاه العلم، كما أن هناك فترات سار فيها العلم في اتجاه الفن. ففي أوائل عصر النهضة كانت حقيقة الفن معتمدة على معايير علمية، بينما نجد في أواخر عصر النهضة وفي عصر الباروك أن التفكير العلمي كان يتشكل في كثير من الأحيان وفقًا لمبادىء جمالية. فالمنظور في تصوير القرن الخامس عشر هو مفهوم علمي، على حين أن الكون الذي حدد معالمه كبلر وجاليليو هو في أساسه رؤية جمالية. ومن هنا كان دلتاي Dilthey على حق عندما تحدث عن "الخيال الفني" في البحث العلمي في عصر النهضة[2]، ولكن للمرء نفس الحق في أن يتحدث عن "الخيال العلمي" في الخلق الفني في أوائل عصر النهضة.

ولم يحقق الباحث والعالم مرة أخرى ما حققاه في القرن الخامس عشر من السلطة والنفوذ إلا في القرن التاسع عشر. ففي كلا العصرين كانت الجهود مركزة في نشر الصناعة والتجارة بأساليب ووسائل جديدة، وبمناهج علمية واختراعات فنية جديدة. وهذا أحد العوامل التي تفسر أولوية العلم وشهرة العالم في القرنين الخامس عشر والتاسع عشر معًا. والواقع أن ما كان أدولف هلدابرانت وبرنارد

---

(1) Philippe Monnier : Le Quattrocento, 1901, II, p. 229 .

(2) Wilhelm Dilthey : "Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaissance u. Reformation." Ges. Schriften, II, 1914, pp. 343 ff.

برنسـون يعنـيه "بالشـكل form" فـي الفـنون التشكيلية[1]، شأنه شأن فكرة المنظور عـند ألبرتي وبييرو دلا فرانشسكا، كان مفهومًا نظريًا أكثر منه جماليًا. فالمقولتان معًا علامـتا طـريق فـي عـالم الـتجربة الحسـية، ووسـيلتان لإيضـاح العلاقـات المكانية، وأداتـان لـلمعرفة البصـرية. ولـيس في وسع الفلسفة الجمالية للقرن التاسع عشر أن تخفـي الطـابع الـنظرى لأسسـها، أكـثر مما يستطيع عصر النهضة أن يخفى الطابع العـلمي الـذى كـان يغلـب عـلى اهـتمامه بالعـالم الخـارجي. ففي القيم المكانية عند هلدابرانـت، والـنزعة الهندسـية عـند سـيزان، والاهـتمامات الفسـيولوجية عـند الانطباعـيين (impressionists)، والاهـتمامات النفسـية للـرواية والدرامـا الحديثة بأسـرها — فـي كـل ذلـك نستطيع أن ندرك، حيثما ولينا وجوهنا، سعيًا للمرء إلى أن يهـتدى إلى طـريقه فـي عـالم الواقـع التجريـبي، ويفسـر العـالم كمـا يتمـثل لـنا في الطبيعة، وإلى الإكثار من معطيات التجربة الحسية، وبث النظام فيها، وتكوين نسق معقـول مـنها. فالفن كان بالنسـبة إلى القرن التاسع عشر أداة لمعرفة العالم الخارجي، ولتحلـيل الإنسـان وتفسـيره، ونوعًا من التجربة الحية. غير أن هذه النزعة الطبيعية الـتى تسـتهدف المعـرفة الموضـوعية يرجع أصلها إلى القرن الخامس عشر ذاته، ففي ذلـك القـرن اكتسـب الفن أولى خبراته العلمية، بل إنه لا يزال إلى اليوم يعيش — إلى حـد مـا — مـن رأس المال الذى استثمره في ذلك الوقت. وكانت أدواته هي الرياضة والهندسـة، وعـلم البصـريات والميكانـيكا، ونظـرية الضـوء واللـون، والتشـريح وعـلم وظـائف الأعضـاء، كمـا أن المشكلات التى كان يهتم بها هي طبيعة المكان، وتركيب الجسـم البشـرى، والحـركة النسـبية، ودراسـة المـواد الفنـية وإجـراء التجارب على الألـوان. والأمـر الذى يثبت بوضوح أن التزام القرن الخامس عشر للطبيعة كان، على الرغم من اصطباغه بكل هذه الصبغة العلمية، مجرد أسطورة، هو وسيلة التعبير التي يمكـن أن تعد أخص ما يميز فن عصر النهضة : وأعني بها المنظور المركزى المستخدم فـي تصـوير المكـان. فالمـنظور ذاتـه لم يكـن اختراعًـا لعصـر النهضـة[2]، إذ أن العصر

[1] Adolf Hildebrand : Das Problem der Form i.d. bild. Kunst, 1893 – B. Berenson, op. cit.

[2] قارن بالنسبة إلى ما يلي : –
Erwin Panofsky : Die Perspektive als "symbolische Form), Vortraege der Bibl. Warburg, 1927, p. 270 .

الكلاسيكى القديم ذاته كان على علم بفكرة التجسيم (forshortening) وكان يقلل من حجم الأشياء الفردية تبعًا لبعدها عن المشاهد. ولكنه لم يكن يعرف تصوير المكان المبنى على منظور متجانس، والموجه نحو نقطة بصرية واحدة، كما أنه لم يكن قادرًا أو حريصًا على تصوير الموضوعات المختلفة والمسافات المكانية الواقعة بينها بطريقة اتصالية. بل كان المكان فى تمثيله التصويرى مركبًا يتألف من أجزاء منفصلة، لا اتصالاً متجانسًا - أى أنه كان، على حد تعبير بانوفسكى، مكانًا متجمعًا "aggregate space" لا "مكانًا نسقيًا systematic space". ومنذ عصر النهضة فقط أصبح التصوير يبنى على افتراض أن المكان الذى توجد فيه الأشياء هو عنصر لا متناه، متصل، متجانس، وأننا نرى الأشياء عادة بطريقة مطردة - أى بعين منفردة ساكنة[1]. غير أن ما ندركه بالفعل إنما هو مكان محدود، متقطع، لا متجانس، مضغوط. فانطباعنا عن المكان يشوه ويطمس عند الأطراف في الواقع، ومضمونه ينقسم إلى مجموعات وقطع لها درجات متفاوتة من الاستقلال، ولما كان مجال أبصارنا الذى يتحدد بعوامل فسيولوجية مجالاً شبه كروى، فإننا نرى أقواسًا، إلى حد ما، بدلاً من الخطوط المستقيمة. ومن هنا فإن الفن فى عصر النهضة كان يقوم بتجريد جرىء حين قدم إلينا صورة للمكان مبنية على المنظور المسطح، وتتميز بتساوى درجة الوضوح واتساق الأشكال فى جميع الأجزاء، وبوجود نقطة تلاش مشتركة للخطوط المتوازية، وبالوحدة المتجانسة لقياس الأبعاد، وهى الصورة التى عرفها ألبرتى L. B. Alberti بأنها قطاع مستعرض فى الهرم البصرى. فالمنظور المركزى يؤلف تصويرًا للمكان يتميز بالدقة الرياضية، ولكنه مستحيل من الناحية النفسية الفسيولوجية. ولم يكن من الممكن أن يبدو هذا التصور العقلانى المحض تمثيلاً صادقًا للانطباع البصرى الفعلى إلا فى عصر مصطبغ تمامًا بالصبغة العلمية، كتلك القرون التى مرت فيما بين عصر النهضة ونهاية القرن التاسع عشر. ففى خلال هذه الفترة بأسرها كان التجانس والاتساق هما بالفعل أرفع معايير الحقيقة. وفى العهود القريبة وحدها عاد إلينا وعينا بأننا لا نرى الواقع فى صورة مكان موحد متسق التنظيم، بل فى صورة مجموعات متناثرة من المراكز البصرية المختلفة، وإننا نجمع، أثناء انتقال عيننا من مجموعة إلى أخرى، عناصر المنظر الكامل لمركب أوسع

[1] Ibid., p. 260 .

من منظورات جزئية لهذا الكل، تمامًا كما فعل لورنتسى فى رسومه الحائطية العظيمة فى سيينا. وعلى أية حال، فإن التصوير المتقطع للمكان فى صور "الفرسك" هذه يعطينا اليوم انطباعًا أكثر إقناعًا مما تعطيه الصور التى رسمها فنانو القرن الخامس عشر، والمرسوم وفقًا لقواعد المنظور المركزى[1].

ولقد رأى البعض أن تعدد المواهب، ولاسيما الجمع بين الفن والعلم فى شخص واحد، هو صفة مميزة لعصر النهضة. والواقع أن الفنانين فى ذلك العصر كانوا يجيدون العمل فى عدة ميادين متباينة : فكان جوتو، وأوركانيا Orcagna، وبرونللسكى، وبندتو داماجانو، وليوناردو دافنشى، معماريين ونحاتين ومصورين، وبيزانللو، وأنطونيو بولاجولو، وفيروكيو، نحاتين ومصورين وصائغين وصانعى ميداليات، كما ظل رافاييل، على الرغم من تقدم التخصص، مصورًا ومعماريًا فى وقت واحد، وظل ميكلانجلو نحاتًا ومصورًا ومعماريًا فى نفس الآن. على أن هذه الظاهرة ترتبط بطابع الصنعة الحرفية الذى كانت تتسم به الفنون البصرية، أكثر مما ترتبط بالمثل الأعلى لتعدد المواهب فى عصر النهضة. والواقع أن المعرفة الموسوعية وتعدد المواهب العلمية كانت مثلا عليا تنتمى إلى العصر الوسيط، أخذ بها القرن الخامس عشر مع تراث الصنعة الحرفية، ثم تخلى عنها بقدر ما تخلى عن روح الصنعة الحرفية. ففى أواخر عصر النهضة أخذ يقل عدد الفنانين الذين يمارسون أنواعًا مختلفة من الفن فى آن واحد. ولكن انتصار مفهوم الثقافة السائد فى النزعة الإنسانية، وفكرة "الإنسان المحيط بكل شيء"، أدى مرة أخرى إلى ظهور اتجاه عقلى متعارض مع التخصص، وإلى التعلق بنوع من تعدد المواهب كان أقرب إلى روح الهاوى الدخيل منه إلى روح الصانع المحترف. وفى نهاية القرن الخامس عشر أخذ كل من الاتجاهين ينافس الآخر. ففى أحد الجانبين تسود النزعة الشمولية المرتبطة بالمثل العليا للنزعة الإنسانية، والتى تلبى حاجات الطبقات العليا. وتحت تأثير هذه النزعة كان الفنان يحاول إكمال براعته اليدوية بمعرفة من نوع عقلى وثقافى. وفى الجانب الآخر ينتصر مبدأ تقسيم العمل والتخصص، وتصبح له بالتدريج

[1] CF. Jacques Mesnil : Die Kunstlehre der Fruehrenaissance im Werke Maxaccios. Vortraege der Bibl. Warburg, 1928, p. 127 .

السيطرة حتى في ميدان الفن. وكان كاردانو قد أشار من قبل إلى أن انشغال الإنسان المثقف بأمور متعددة في آن واحد يقضي على سمعته. ولكن من الممكن أن نشير - ضد هذا الاتجاه إلى التخصص - إلى حقيقة تستحق التنويه، وهي أن أنطونيو دا سانجاللو A. da Sangallo كان هو الوحيد الذى أعد نفسه لمهنة المعمار، من بين جميع المعماريين الكبار في أواسط عصر النهضة، أما برامانتى Bramante فكان في الأصل مصورًا، وظل رافاييل وبروتسي يجمعان بين التصوير والعمارة، وكان ميكلانجلو - كما ظل أساسًا - نحاتًا. وأن اشتغال الفنانين بمهنة العمارة في فترة متأخرة نسبيًا من حياتهم، وتلقى كثير من الفنانين الكبار تعليمًا نظريًا في أساسه لهذا الغرض، ليدل من جهة على مدى سرعة حلول التعليم العقلي والأكاديمي محل التعليم العملي، ويبين من جهة أخرى كيف أن العمارة أصبحت، إلى حد ما، عملاً يقضي فيه الهواة أوقات فراغهم. ففي كل الأحيان تقريبًا لم يكن السيد الكبير يقتصر على رعاية العمارة، بل كان يميل إلى ممارستها على سبيل الهواية أيضًا.

ولقد احتاج جيبرتي إلى عدة عشرات من السنين ليكمل أبواب هيكل التعميد، وقضى لوكا دلا روبيا حوالى عشر سنوات في بناء صالة المنشدين في كاتدرائية فلورنسه. ومن جهة أخرى كانت طريقة جيرلانداجو في العمل تتسم، حتى في الوقت المبكر الذى عاش فيه، بأسلوب الإيقاع السريع الذى تتميز به العبقرية، كما رأى فازارى أن الإنتاج في يسر وسرعة من العلامات المباشرة للموهبة الفنية الأصيلة[1]. وعلى الرغم من أن عنصر الهواية والأداء العبقرى يتناقضان فيما بينهما، فإنهما يجتمعان معًا في صاحب النزعة الإنسانية، الذى وصف بأنه "عبقرى الأداء في ميدان الحياة الروحية"، وإن كان ينطبق عليه، بنفس المقدار، الوصف القائل أنه الهاوى غير المدلل، الذى يحتفظ بشبابه خالدا. وكلا العنصرين متضمن في ذلك المثل الأعلى للشخصية، الذى كان أصحاب النزعة الإنسانية حريصين على تحقيقه. غير أن الجمع بينهما، بما ينطوى عليه من مفارقة، يعبر عن الطبيعة الإشكالية للحياة العقلية التى كان يحياها أصحاب النزعة الإنسانية،

(١) كذلك امتدح آرتينو Aretino سرعة الإنجاز في رسالة إلى تنتورتو Tintoretto (١٥٤٥ - ٦).

بما فيها من تمثيل صادق لمفهوم مهنة الأدب ذاتها، التى كانوا هم أول ممثلين لها – أعنى مفهوم الطبقة المهنية التى تزعم أنها مستقلة استقلالاً كاملاً، ولكنها فى الواقع مقيدة على أنحاء شتى. فقد كان معظم الكتاب الإيطاليين فى القرن الرابع عشر لا يزالون ينتمون إلى الطبقات العليا فى المجتمع، وكانوا منتمين إلى أرستقراطية المدن أو أبناء البورجوازية الثرية. مثال ذلك أن كافالكانتى وتشينودابستوجا Cino da Pistoja كانا من أصل نبيل، كما كان بترارك من أبناء القضاة العموميين، وكان برونتو لاتينى Brunetto Latini هو ذاته من القضاة العموميين، وفيلانى وزاكتى Sacchetti تاجرين ثريين، وبوكاشيو وسركامبى Sercambi ابنى تاجرين ثريين. ولم يكن هناك، على وجه التقريب، أى عنصر مشترك بين هؤلاء الكتاب وبين شعراء المنستريل فى العصور الوسطى[1]. غير أن أصحاب النزعة الإنسانية لم يكونوا ينتمون إلى فئة اجتماعية لها طبقة محدودة، أو متجانسة ثقافيًا ومهنيًا، إذ كان منهم المثقفون وعامة الشعب، والأغنياء والفقراء، وكبار الموظفين وصغارهم، والتجار والعلمون، والمحامون والعلماء[2]. على أن ممثلى الطبقات الدنيا أصبحوا يؤلفون نسبة متزايدة من مجموعهم الكلى. وكان أشهرهم وأقواهم تأثيرًا ابنًا لصانع أحذية. وهم جميعًا قد نشأوا وتربوا فى المدن – وتلك، على أية حال، صفة واحدة يشتركون فيها، وكثيرٌ منهم كانوا من أبوين فقيرين، وكان بعضهم أطفالاً عباقرة كان من المكن أن يشقوا طريقهم إلى مستقبل عظيم مبشر بالخير، ولكنهم وجدوا أنفسهم في ظروف غير عادية منذ البداية. فقد مروا بتجارب كان لابد أن تؤثر فيهم وتضر بهم إضرارًا معنويًا بالغًا – كالطموح المبالغ فيه، الذى يتملكهم فى المراحل الأولى من حياتهم، وسنوات الدراسة المضنية، التى تقترن فى أحيان كثيرة بعسر اقتصادى، والصعوبات التى يمرون بها وهم يؤدون أعمالاً كالتعليم والسكرتارية، والبحث عن المركز والشهرة، والصداقات مع العظماء، والعداوات المقترنة بالغيرة، والنجاح الرخيص، والإخفاق ظلمًا، والتكريم والإعجاب الطاغى من جهة، والتشرد من جهة أخرى. وهكذا فإن الظروف الاجتماعية للعصر كانت تتيح

(1) E. Zilsel, op. cit., pp. 112 – 13 .

(2) E. Walser, op. cit., p. 105 .

فرصًا لرجل الأدب، وتهدده بأخطار كفيلة بأن تسمم روح الشباب الموهوب منذ البداية.

ولقد كان الشرط الضرورى لظهور النزعة الإنسانية بوصفها مهنة أدبية حرة نظريًا، هو وجود طبقة مالكة عريضة نسبيًا، قادرة على أن تكون جمهورًا أدبيًا جاهزًا. صحيح أن أهم مراكز الحركة الإنسانية كانت منذ البداية هى قصور الأمراء ودور الوزارة فى الدولة، غير أن معظم مؤيديها كانوا تجارا ميسورى الحال، وعناصر أخرى اكتسبت أموالاً ونفوذًا بفضل ظهور الرأسمالية. ولقد كانت الأعمال الأدبية فى العصور الوسطى موجهة لدائرة محدودة جدًا، تتألف عادة من أشخاص يعرفهم الكتاب من قبل معرفة وثيقة، أما أصحاب النزعة الإنسانية فكانوا أول الكتاب الذين يتوجهون بالحديث إلى جمهور أوسع، غير معروف إلى حد ما. ومنذ ذلك الوقت فقط أخذ يظهر ما يمكن تسميته بالسوق الأدبية الحرة، والرأى العام الذى يتحكم فيه الأدب ويؤثر فيه. وتعد خطبهم وكتيباتهم أول أشكال الصحافة الحديثة، أما رسائلهم، التى كانت تتداول بين جمهور واسع نسبيًا، فكانت بمثابة الصحافة فى عصرهم[1]. ويمكن أن يعد آرتينو "الصحفى الأول"، وفى الوقت ذاته أول صحفى يبتز الأموال بالتهديد. فالحرية التى يدين لها بوجوده لم تصبح ممكنة إلا فى عصر لم يعد الكاتب فيه معتمدًا اعتمادًا مطلقًا على راع واحد، أو على دائرة محدودة جدًا من الرعاة، وإنما كان لديه عملاء لمنتجاته يبلغون من التعدد حدًا لا يعود معه فى حاجة إلى تحسين علاقاته معهم جميعًا. ومع ذلك فقد كانت الفئة التى يستطيع أصحاب النزعة الإنسانية أن يعتمدوا عليها كجمهور فئة مثقفة محدودة نسبيًا، ومن هنا فإن هؤلاء الأدباء يختلفون عن الأدباء المحدثين فى أنهم كانوا مضطرين إلى أن يحيوا حياة طفيلية إذا لم تكن لديهم وسائل خاصة، أى إذا لم يكونوا مستقلين منذ البداية الأولى. فكان هؤلاء الأدباء معتمدين على أفضال الأمراء ورعاية المواطنين ذوى النفوذ، الذين كان الأدباء عادة يعملون لديهم أمناء سر أو مؤدبين خصوصيين. وكانوا

[1] CF. J. Huizinga : Erasmus, 1924, p. 123 – Karl Buecher : "Die Anfaenge des Zeitungswesens." In "Die Entstehung der Volkswirtschaft," 1919, 12th edit., I, p. 233.

يتقاضون مرتبات من الدولة، ومعاشات ومكافآت بدلاً من الطريقة القديمة في منحهم السكن والمأكل والعطايا — إذ كانت الطبقة العليا الجديدة تنظر إلى نفقات عيشهم الباهظة إلى حد ما على أنها من بين المصروفات التي لابد منها للاحتفاظ بمظهر عائلي رفيع. فبدلاً من الاحتفاظ بمغن أو مهرج للبلاط، أو مؤرخ خاص أو مداح محترف، كان السيد ذو الثروة الخاصة يحتفظ في بيته بأديب من أدباء النزعة الإنسانية، ولكن الخدمات التي كان يؤديها هذا الأخير كانت مماثلة إلى حد بعيد لخدمات الأولين، وإن كانت الصور التي تتخذها أرفع إلى حد ما. ومن جهة أخرى كان ينتظر منه أكثر من مجرد أداء هذه الخدمات. فكما أن البورجوازية الكبيرة كانت قد تحالفت رسميًا مع الأرستقراطية الوراثية، فإنها أرادت الآن أن تدخل في علاقة مع الأرستقراطية العقلية، وبفضل التحالف الكبير الأول، أصبح لها نصيب في امتيازات الأصل الرفيع، أما التحالف الثاني فبفضله ازدادت مكانتها العقلية سموًا.

ولقد كان من الضروري أن يشعر أصحاب النزعة الإنسانية، الذين يعملون في ظل اعتقاد واهم بأنهم أحرار عقليا، بأن في اعتمادهم على الطبقة الحاكمة إذلالاً لهم. فالرعاية والحماية Patronage ، ذلك النظام القديم العهد، الذي لا يثير إشكالات ، والذي كان من الأمور التي يأخذها الشاعر في العصور الوسطى قضية مسلمًا بها، أصبح مشكلة وخطرا بالنسبة إلى أصحاب النزعة الإنسانية. وأخذت العلاقة بين طبقة المثقفين وبين الملكية والثروة تتخذ أشكالاً متزايدة التعقيد. فقد كان أصحاب النزعة الإنسانية في البداية يشاركون في النظرة الرواقية السائدة لدى المثقفين الجوالين والرهبان المستجدين، وينظرون إلى الثروة ذاتها على أنها شيء لا قيمة له. ولم يكن هناك ما يدفعهم إلى تغيير هذا الرأى طالما كانوا مجرد طلاب ومعلمين وأدباء، ولكن عندما احتكوا بطريقة أوثق مع الطبقة المالكة، نشأ تعارض لا يمكن التغلب عليه بين آرائهم القديمة وطريقتهم الجديدة[1]. ولو رجعنا إلى

[1] Hans Baron : "Franciscan Poverty & Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought," Speculum, XIII, 1938, pp. 12, 18 ff. Quoted by Ch. E. Trinkaus : Adversity's Noblemen, 1940, pp. 16 – 17.

السفسطائى اليونانى، أو الخطيب الرومانى، أو كاهن العصر الوسيط، لوجدنا أن أحدًا منهم لم يكن يخطر بباله أن يخرج عن موقفه فى الحياة، الذى كان تأمليًا فى أساسه، والذى لم يكن يتطلب منه القيام بأية مهمة عملية أكثر من العمل التعليمى، أو أن ينافس الطبقات الحاكمة. أما أصحاب النزعة الإنسانية فكانوا أول مثقفين يطالبون لأنفسهم بامتيازات الملكية والمرتبة، وكان الغرور العقلى، الذى هو بدوره ظاهرة لم تكن معروفة من قبل، هو السلاح النفسى الذى يدافعون به عن أنفسهم، ويستخدمونه كرد فعل على ما يصادفونه من إخفاق. وكانت الطبقات العليا تعمل فى البداية على تشجيع أصحاب النزعة الإنسانية وحفزهم فى أهدافهم الطامحة، ولكنها كانت مع ذلك تقمعهم آخر الأمر. إذ كان هناك منذ البداية ارتياب متبادل بين الطبقة المثقفة المغرورة، التى تكافح ضد جميع القيود الخارجية، وبين طبقة رجال الأعمال، التى تتميز بالروح العملية، وبأنها فى أساسها بعيدة عن الثقافة العقلية[1]. فكما أن عصر أفلاطون قد شعر شعورًا واضحًا بأخطار طريقة التفكير السفسطائية، فكذلك كانت الطبقة العليا، فى العصر الذى نتحدث عنه، تساورها شكوك لا يمكن إخفاؤها من أصحاب النزعة الإنسانية، على الرغم من كل ما كانت تشعر به هذه الطبقة من تعاطف مع الحركة الإنسانية، إذ أن أصحاب هذه النزعة كانوا يشكلون فى الواقع عنصرًا هدامًا لكونهم أناسًا بلا جذور.

وحتى ذلك الوقت لم يتحول الصراع الكامن بين الطبقة العليا العقلية والطبقة العليا الاقتصادية إلى معركة علنية، وهذا يصدق بوجه خاص على الفنانين، الذين كان افتقار وعيهم الاجتماعى إلى النمو يجعلهم أبطأ استجابة من أساتذتهم من أصحاب النزعة الإنسانية. غير أن المشكلة، وإن ظلت ضمنية غير معترف بها، كانت ماثلة طوال الوقت وفى كل مكان. وكانت الطبقة المثقفة بأسرها، سواء منها الأدبية والفنية، مهددة بخطر التحول إلى طبقة من البوهيميين مقتلعة من جذورها، "غير بورجوازية"، حسودة، أو إلى طبقة من الأكاديميين المحافظين، السلبيين الأذلاء. وقد هرب أصحاب النزعة الإنسانية من هذا الاختيار إلى برجهم العاجى،

[1] Alfred v. Martin : Sociology of the Renaissance , 1944 , pp. 53 ff.

ووقعوا آخر الأمرين ضحية كلا الخطرين اللذين كانوا يهدفون إلى تجنبهما. وتبعتهم في ذلك كل الحركة الجمالية الحديثة، التى أصبحت مثلهم مقتلعة من جذورها وسلبية في آن واحد، بحيث تخدم المصالح المحافظة دون أن تتمكن من التكيف مع النظام الذى تؤيده. ولقد كان صاحب النزعة الإنسانية يعنى بالاستقلال عدم وجود القيود، وكان عدم اكتراثه الاجتماعى هو في حقيقته اغتراب عن المجتمع، كما كان هروبه من الحاضر افتقارًا إلى المسئولية. وكان يعزف عن كل نشاط سياسي، حتى لا يقيد نفسه بشيء، غير أن سلبيته هذه لم تؤد إلا إلى دعم مركز المسكين بزمام السلطة. وهذه هي "خيانة المثقفين للقيم العقلية، لا صبغ الروح بالصبغة السياسية، الذى أخذه البعض على هذه الطبقة في الآونة القريبة[1]". فصاحب النزعة الإنسانية يفقد اتصاله بالواقع، ويصبح رومانتيكيًا يسمى اغترابه عن العالم اعتزالاً، وعدم اكتراثه الاجتماعى حرية عقلية، وطريقته البوهيمية في التفكير سيادة معنوية مطلقة. وكما عبر أحد المتخصصين في عصر النهضة عن هذه الفكرة، فإن "معنى الحياة في نظره هو الكتابة بأسلوب نثرى مميز، ونظم قطع شعرية رائعة، والترجمة من اليونانية إلى اللاتينية. وأهم الأمور بالنسبة إلى ذهنه ليس كون الغاليين قد هزموا، وإنما هو أن شروحًا قد كتبت حول هزيمتهم هذه .. فجمال الأفعال يخلى مكانه لجمال الأسلوب.. [2]" أما فنانو عصر النهضة فلم يكونوا مغتربين عن معاصريهم بقدر ما كان أدباء النزعة الإنسانية، ولكن حياتهم العقلية كانت قد دمرت من قبل، ولم يعودوا ينجحون في تحقيق التكيف الذى كان قد أعان فناني العصور الوسطى على التلاؤم مع تركيب مجتمعهم. فكانوا يقفون في مفترق الطرق بين النزعة الإيجابية الفعلية activism وبين النزعة الجمالية aestheticism . ومن الجائز أنهم كانوا قد اختاروا طريقهم بالفعل. ولكنهم على أية حال فقدوا الارتباط بين الأشكال الفنية والأغراض الخارجة عن مجال الفن، وهو الارتباط الذى كانت العصور الوسطى تراه حقيقة مسلمًا بها، لا تثير إشكالات على الإطلاق.

---

(1) **Julien Benda : La Trahison des Clercs, 1927.**

(2) **ph. Monnier, op. cit., I, p. 384.**

ومع ذلك لم يكن أصحاب النزعة الإنسانية مجرد مفكرين جماليين غير سياسيين، أو صانعي أحاديث خاملين، أو هروبيين رومانتيكيين، بل كانوا أيضًا مصلحين متحمسين للعالم، وروادا متعصبين للتقدم، وكانوا قبل كل شيء معلمين لايكلون، ينظرون إلى المستقبل بأمل باسم. وإن مصوري عصر النهضة ونحاتيه ليدينون لهم، لا بنزعتهم الجمالية التجريدية فقط، بل أيضًا بالفكرة التي تجعل من الفنان بطلاً روحيًا، والنظرة إلى الفن على أنه معلم البشرية. فهم أول من جعل من الفن عنصرًا أساسيًا في الثقافة العقلية والأخلاقية.

الفصل الرابع
النزعة الكلاسيكية
في القرن السادس عشر

عندما قدم رافاييل إلى فلورنسه في عام ١٥٠٤، كان لورنتسو قد مات منذ ما يزيد على عشر سنوات، وكان خليفته قد نفى، وكان "حامل الراية Gonfaloniere" بيترو سودريني قد أدخل في الجمهورية مرة أخرى نظاما بورجوازيًا. ومع ذلك كانت هناك من قبل عوامل ممهدة للتغيير نحو الأسلوب الفنى البلاطى courtly ، التمثيلى، الشكلى الدقيق، وكانت المبادىء الموجهة للذوق التقليدى الجديد قد وضعت ولقيت اعترافًا عامًا — وكل ما كان على التطور أن يفعله هو أن يسلك نفس الطريق، دون أى حافز جديد من الخارج. ولم يكن على رافاييل إلا أن يواصل السير فى الاتجاه الذى تحددت معالمه من قبل فى أعمال بيروجينو وليوناردو، وكل ما كان يستطيعه، بوصفه فنانًا خلاقًا، هو أن يسير فى هذا الاتجاه الذى كان محافظًا فى أساسه. وبالفعل كان هذا الاتجاه محافظًا لأنه يسير نحو قانون شكلى، أزلى مجرد، ولكنه كان مع ذلك تقدميًا بوصفه موقفًا أسلوبيًا فى ذلك العصر. ولنتذكر فى هذا الصدد أنه كانت هناك عوامل خارجية كثيرة حملته على التزام هذا الاتجاه، حتى على الرغم من أن القوة الدافعة لم تعد تصدر عن فلورنسه. ففى خارج فلورنسه كانت توجد أسر ذات مطالب ملكية، تسلك مسلك أهل القصور، وكانت هذه الأسر توجد على القمة فى جميع أرجاء إيطاليا، وتكون بلاط فعلى، قبل كل شىء، حول شخص البابا فى روما، كانت تسوده نفس المثل العليا التى تسود كل بلاط آخر يستخدم الفن والثقافة عناصر تضفى روعة على مظهر حياته.

كانت الدولة البابوية قد استحوذت على السلطة السياسية فى إيطاليا المفككة. وكان البابوات يشعرون بأنهم ورثة الأباطرة، كما عملوا على الاستفادة من

الآمـال الخيالـية فـى إعـادة مجـد الإمـبراطورية الرومانية القديمة، وهى آمال كانت منتشـرة فـى كـل ركـن مـن الـبلاد، وبـالفعل نجحـوا جزئـيًا فـى استغلالها لتحقيق غايـاتهم فـى بسـط سلطانهم السياسى. وصحيح أن محاولاتهم السياسية لم تتحقق، ولكـن رومـا أصبحت مركز الحضارة الغربية، وأصبح لها تأثير عقلى ازداد فوق ذلك عمقـا خـلال عصـر الإصـلاح المضـاد Counter Reformation ، وظلت له فعاليته طـوال جـزء كـبير مـن عصـر الـباروك. ومنذ عودة البابوات من "أفينيون"، لم تصبح المديـنة ملـتقى دبلوماسـيًا يجـتمع فـيه السـفراء والقـائمون بالأعمال من جميع أرجاء العـالم المسـيحى فحسـب، بـل أصـبحت أيضًـا سوق مالية هامة تتدفق إليها، وتنفق فـيها، مبالغ لابد أنها كانت تبدو عندئذ طائلة. وقد فاقت السلطة البابوية، بوصفها قـوة مالـية، جميع أمراء إيطاليا الشمالية وطغاتها ورجال بنوكها وتجارها، وكان فى استطاعتها أن تنفق على الثقافة مبالغ أضخم مما يستطيعون جميعًا إنفاقه، فأحرزت قصـب السـبق فـى مـيدان الفـن، بعد أن كانت فلورنسه هى المتفوقة فى هذا الميدان.
وحـين عـاد الـبابوات مـن فرنسـا، كانت روما أشبه بالخرائب بعد الغزوات الهمجية والدمـار الـذى لحقهـا مـن جـراء المعـارك التى دامت قرنًا كاملاً بين الأسر الرومانية الكـبيرة. وكان سكان روما فقراء، بل إن كبار رجال الكنيسة كانوا عاجزين عن جمع ثـروة تكفـى لإحـداث حـركة إحياء فى الفن تتيح لروما أن تتنافس مع فلورنسه. ولم يكـن لـدى المقـر الـبابوى خـلال القـرن الخامس عشر فنانون من أهل روما، بل كان الـبابوات يعتمدون على القوى الخارجية. وقد استقدموا إلى روما أشهر فنانى العصر، وضـمنهم مازاتشـو، وجنتيـلى دى فابـريانو، ودونـاتللو، وفـرا أنجلـيكو، وبنوتسـو جوتسـولى، وميلوتسـودا فـورلى Melozzo da Forli ، وبنتوركـيو ومانتينـيا، ولكن هـؤلاء الفنانين كانوا جميعًا يغادرون المدينة بعد إتمامهم للأعمال المطلوبة منهم، دون أن يتركوا وراءهم أبسط أثر غير أعمالهم. وحتى فى عهد سكستوس الرابع (١٤٧١ — ١٤٨٤)، الـذى جعـل رومـا، بفضل الأعمال التى كلف بها الفنانين لتزيين كنيسته، مركـزا للإنـتاج الفـنى وقتًا ما، لم تظهر مدرسة أو اتجاه ذو طابع رومانى محلى. ولم يـبدأ مـثل هـذا الاتجـاه فـى الظهـور إلا فـى عهـد بابوية يوليوس الثانى (١٥٠٣ — ١٥١٣)، بعـد أن اسـتقر برامانـتى ومـيكلانجلو، وأخيرًا رافاييل، فى روما، ووضعوا

مواهبهم فى خدمة البابا. وكانت تلك هى البداية الأولى لفترة النشاط الفنى الفريد التى كانت نتيجتها تلك الآثار الرائعة فى روما، وهى الآثار التى نرى فيها اليوم أعظم شاهد – بل الشاهد المؤكد الوحيد – على عظمة عصر النهضة فى قمته، والتى لم يكن من الممكن أن تظهر فى ذلك الوقت إلا فى الظروف السائدة فى المقر البابوى.

فى هذه الفترة نشهد بداية فن كنسى جديد، فى مقابل فن القرن الخامس عشر، الذى كان اتجاهه الأساسى دنيويًا. ومع ذلك لم يكن الاهتمام فى هذا الفن منصبًا على القيم الروحية التى تعلو على هذا العالم، بل انصب على الوقار والجلال والفخامة والمجد. فقد حل محل الشعور المسيحى المتغلغل فى باطن النفس البشرية، والمتعلق بالعالم الآخر، هدوء مترفع، وتعبير عن السمو الجسمى فضلاً عن العقلى. ويبدو أن الهدف الرئيسى للبابوات من كل كنيسة كبيرة، وكنيسة صغيرة، وقطعة للمذبح، ونافورة للتعميد، كان تخليد أنفسهم، بحيث كانوا يفكرون فى مجدهم الشخصى أكثر مما يفكرون فى مجد الله. وقد بلغت حياة البلاط فى روما أوجها فى عهد ليو العاشر (١٥١٣ – ١٥٢١). فكان المجلس البابوى أشبه ببلاط امبراطور، وكانت بيوت الكاردينالات أقرب إلى القصور الصغيرة للأمراء الزمنيين، كما كانت بيوت غيرهم من الأقطاب الروحيين أشبه بالبيوت الأرستقراطية التى تتنافس فيما بينها فى الروعة والبهاء. وكان معظم أمراء الكنيسة وأقطابها هؤلاء شغوفين بالفن منذ البداية، فاستخدموا الفنانين لتخليد أسمائهم، إما عن طريق تقديم الهبات إلى الفن الكنسى، وإما عن طريق تشييد قصورهم وتجميلها. وحاول رجال البنوك الأثرياء فى المدينة، وعلى رأسهم أجوستينوشيجى Agostinochigi ، صديق رافاييل، وراعيه، أن ينافسوهم فى رعايتهم للفن، فزادوا بذلك من أهمية روما من حيث هى سوق للفن، ولكنهم لم يضيفوا إليها من عندهم شيئًا ذا بال.

وعلى عكس الطبقات الحاكمة فى المدن الإيطالية الأخرى (ولا سيما فلورنسه)، التى كانت فى عمومها متجانسة، كانت الطبقة العليا فى روما تتألف من ثلاث فئات تتحدد معالمها بدقة[1]. وأهم هذه الفئات هى تلك التى يكونها بيت

---

[1] قارن، فيما يتعلق بالجزء الآتى:
Casimir V. Chledowski : Rom. Die Menschen der Renaissance. 1922, pp. 350 –2

البابا، مع أسرته وأقاربه، والمراتب العليا لرجال الدين، والدبلوماسيون الإيطاليون والأجانب، وشخصيات أخرى لا حصر لها، كان لها نصيب في الروائع البابوية. وكان أفراد هذه الفئة، في مجموعهم أكثر مشجعي الفن طموحًا وأعظمهم ثروة. والفئة الثانية تشمل كبار رجال البنوك والتجار الأثرياء، الذين كانت الظروف الاقتصادية مواتية لهم إلى أقصى حد في بيئة روما المسرفة في ذلك الحين، التي أصبحت مركزا للإدارة المالية البابوية في جميع أرجاء العالم. ولقد كان رجل البنوك التوفيتي Altoviti من أكثر مشجعي الفنون سخاء في تلك الفترة بأسرها، كما أن أشهر فناني ذلك العصر، باستثناء ميكلانجلو، خصم رافاييل، قاموا بأعمال لأجوستينو شيجي، فقد استخدم هذا الأخير، إلى جانب رافاييل، سودوما Sodoma ، وبالداساري بيروتسي Baldassare Peruzzi وسباستيانودل بيومبو Sebastiano del Piombo وجوليو رومانو Giulio Romano ، وفرانشسكوبيني F. Penni وجوفاني دا أوديني G. da Udini ، فضلاً عن كثير غيرهم من كبار الفنانين. أما الفئة الثالثة فتتألف من أفراد الأسر الرومانية القديمة ، التي كانت قد أصبحت أسرا فقيرة، ولم يكن لها تقريبًا أي دور في الحياة الفنية ، وكانت تقتصر على الاحتفاظ بصيتها القديم عن طريق تزويج أبنائها وبناتها لأولاد المواطنين الأثرياء، مما أدى إلى حدوث امتزاج مماثل لذلك الذي حدث خلال عهود سابقة في فلورنسه ومدن أخرى نتيجة لاشتراك طبقة النبلاء القديمة في أوجه النشاط الاقتصادي للطبقة الوسطى، وإن كان الامتزاج في الحالة الأولى أقل شمولاً مما كان في الحالة الثانية.

وفي بداية عهد يوليوس الثاني، كان عدد المصورين المقيمين في روما يتراوح بين ثمانية وعشرة مصورين يمكن تحديدهم بالاسم، ولكن لم يمض خمسة وعشرون عاما حتى أصبح هناك مائة وأربعة وعشرون مصورًا ينتمون إلى طائفة القديس لوقا. بيد أن الجزء الأكبر من هؤلاء كانوا صناعا حرفيين جذبتهم طلبات البلاط البابوي والبورجوازية الغنية، فتقاطروا إلى روما من جميع أرجاء إيطاليا[1]. على أنه مهما

[1] Hermann Dollmay : "Raffaels Werkstaette", Jahrb. d. Kunsthist. Saml. D. Allerh. Kaiserhauses, 1895, XVI, p. 233.

كـان أهمـية الـدور الـذى كـان يقـوم به رجال الدين ورجال البنوك فى الإنتاج الفنى بوصـفهم أصـحاب العمـل، فـإن مـن السـمات الـتى تميز فن عصر النهضة فى فترته الوسـطى بكـل وضـوح أن مـيكلانجلو كان يشتغل للفاتيكان وحده تقريبًا، وأن معظم أعمـال رافايـيل بـدوره كانـت مخصصـة لـه. ولهذه الحقيقة أهمية حاسمة فى تطور أسـلوب هـذه الفترة. فهـنا فقط، أى فى خدمة البابا، كان من الممكن أن يظهر ذلك "الأسلوب الفخم maniere grande" الذى تعد الاتجاهات الفنية للمدارس المحلية الأخـرى، بالقـياس إليه، إقليمية الطابع بدرجات متفاوتة. فلسنا نجد فى أى مكان آخـر هـذا الأسـلوب الرفـيع الفريد، الذى تتغلغل فيه بمثل هذا العمق عناصر الثقافة والعـلم، والـذى يقتصـر إلى هذا الحد على حل المشكلات المترفعة للقالب الفنى. ففى عصـر النهضـة المتقدم، كـان مـن الممكن على الأقل أن تسىء الجماهير العريضة فهم الفـن، وكـان الفقـراء والجهـلاء أنفسـهم يجـدون بعـض نقـاط الالـتقاء معه. أما الفن الجديـد فـلم يكـن للجماهير أى اتصال به. فأى معنى كان يمكن أن يحمله لهم عمل مثل "مدرسـة أثينا" لرافاييل ، والربات (Sybils) لميكلانجلو، حتى لو كان قد أتيح لهم فى أى وقت أن يروا هذه الأعمال؟

ولكـن الواقـع أن أمـثال هـذه الأعمـال هـى بعيـنها الـتى تحقـق فـيها الفن الكلاسـيكى لعصـر النهضـة، وهو الفن الذى اعتدنا أنْ نمتدح فيه شمول معانيه، مع أنـه كـان فـى واقـع الأمـر موجهًا إلى جمهور أصغر من أى جمهور كان الفن يخاطبه قبل ذلك. فقد كان تأثيره الجماهيرى، على أية حال، أضيق حدودًا من تأثير النزعة الكلاسـيكية اليونانـية، وإن كانا قد اشتركا فى صفة معينة: هى أنه، على الرغم من ميله إلى الأسـلوب المـنمق stylization ، فإنـه لم يـتخل عـن الاتجاهـات المطابقـة للطبـيعة التى سادت فى الفترة السابقة عليه، بل عمل – بعكس ذلك – على تعميق هذه الاتجاهات وتركيزها. فكما أن تماثيل البارثنون تتميز بأنها أشكال "أصح" وأكثر اتفاقًا مع التجربة المعتادة من تماثيل بوابة معبد زوس أو أوليمبا مثلا، فكذلك كانت الموضـوعات الفـردية فى أعمال رافاييل وميكلانجلو تعالج بطريقة أقرب إلى الطبيعة، وأكـثر تحـررًا وواقعـية، من موضوعات فنانى القرن الخامس عشر. ولا يوجد فى كل التصـوير الإيطالى قبل ليوناردو أى شكل بشرى لا يتضمن شيئا قبيحًا أو متحجرًا أو

متقلصًا، إذا ما قورن بالأشكال البشرية التي كان يرسمها رافاييل، وفرا بارتولوميو، وأندريا دل سارتو، وتيسيان، وميكلانجلو. فالأشكال البشرية التي كانت تصور في عصر النهضة المتقدم، مهما كان ثراء التفصيلات التي تراعى فيها بدقة، لا تقف على أقدامها مطلقًا في ثقة ورسوخ، وحركاتها مغتصبة مفتعلة على الدوام، وأطرافها معتلة مختلة عند المفاصل، وعلاقتها بالمكان المحيط بها هي دائمًا علاقة متناقضة، والطريقة التي تشكل بها غير طبيعية، والطريقة التي تفاء بها مصطنعة. ولم تثمر الجهود التي بذلت في القرن الخامس عشر من أجل تحقيق مطابقة الطبيعة إلا في القرن السادس عشر. ومع ذلك فإن الوحدة الأسلوبية لعصر النهضة لا تتمثل فقط في أن نزعة مطابقة الطبيعة التي بدأت في القرن الخامس عشر قد استمرت وبلغت أوجها في القرن السادس عشر، بل تتمثل أيضًا في أن عملية التنميق (Stylization) التي أدت إلى الفن الكلاسيكي في أواسط عصر النهضة قد بدأت في منتصف القرن الخامس عشر. فقد سبق لألبرتي أن صاغ مفهومًا من أهم مفاهيم النزعة الكلاسيكية، وهو تعريف الجمال بأنه انسجام جميع الأجزاء. فهو يعتقد أن العمل الفني يتكون على نحو من شأنه أن يكون من المستحيل اقتطاع أى جزء منه، أو إضافة أى شيء إليه، دون إخلال بجمال الكل[1]. هذه الفكرة، التي كان ألبرتي قد اهتدى إليها عند فتروفيوس، والتي يرجع أصلها في الواقع إلى أسطو[2]، ظلت من القضايا الأساسية للنظرية الكلاسيكية في الفن. ولكن كيف يمكن التوفيق بين هذا التجانس النسبي في فلسفة الفن في عصر النهضة – الذى تبدأ فيه النزعة الكلاسيكية في القرن الخامس عشر وتستمر نزعة مطابقة الطبيعة في القرن السادس عشر – وبين التغيرات الاجتماعية التي حدثت في الفترة ذاتها؟ لقد ظل عصر النهضة، في فترته الوسطى، محتفظًا بروح الإخلاص للطبيعة، وأبقى على المعايير التجريبية للحقيقة الجمالية، بل زادها صرامة. والسبب الواضح لذلك هو أن هذا العصر، شأنه شأن العصر الكلاسيكي عند اليونانيين، يمثل – على الرغم من كل ما فيه من اتجاهات محافظة – فترة دينامية لم تكن عملية الارتفاع في السلم

---

[1] L.B. Alberti : De re aedificatorica, 1485, VI, 2.

[2] E. Mueller : Gesch. Der Theorie der Kunst bei den Aiten, I, 1834, P. 100.

الاجتماعي قد اكتملت فيها بعد، وكان لا يزال من المستحيل فيه أن تنمو أية تقاليد ومواضعات نهائية محددة. ومع ذلك فإن محاولة وضع حد لعملية التسوية الاجتماعية، ومنع أي صعود آخر في السلم الاجتماعي، كانت تسير على قدم وساق منذ ازدهار الطبقة الوسطى واختلاطها بطبقة النبلاء، وعلى أساس هذا الاتجاه نستطيع أن نعلل بداية ظهور الفهم الكلاسيكي للفن في القرن الخامس عشر.

ولما كان التحول من نزعة مطابقة الطبيعة إلى النزعة الكلاسيكية لم يطرأ فجأة، بل كانت له مقدمات مهدت له قبل ذلك بوقت طويل، فمن السهل أن يؤدى ذلك بالمرء إلى إساءة فهم كل عملية التحول الأساسي التى أخذت تحدث في ذلك الحين. ذلك لأن المرء لو ركز انتباهه على بشائر التغير المقبل، بادئًا من ظواهر انتقالية مثل فن ليوناردو وبيروجينو، لشعر بأن التغير قد استمر دون أى انقطاع، ولأحس بما يشبه الحتمية المنطقية، وبأن فن الفترة المتوسطة من عصر النهضة ليس إلا مركبًا يضم ما أنجزه القرن الخامس عشر. أو بعبارة أخرى سيكون لدى المرء عندئذ ما يحمله على أن يستنتج بسهولة أن التطور في الأسلوبين كان تطورا داخليًا محضًا. أما التغير من الفن الكلاسيكي القديم إلى الفن المسيحي، أو من الفن الرومانسكي إلى الفن القوطي، فقد أدخل عناصر أساسية جديدة بلغ من كثرتها أنه يكاد يكون من المستحيل تفسير الأسلوب الأحدث عهدا على أساس النمو الباطن — أى بوصفه مجرد الضد أو المركب الديالكتيكي للأسلوب القديم — بل لابد من تفسير مبنى على دوافع غير الدوافع الفنية والأسلوبية الخاصة. أما في حالة الانتقال من القرن الخامس عشر إلى القرن السادس عشر فإن الأمر يختلف. فهنا يحدث تغير الأسلوب دون أى انقطاع تقريبًا، على نحو مطابق كل المطابقة للتطور الاجتماعي الذى كان هو ذاته متصلاً. ولكن ليس معنى ذلك أنه يحدث آليًا — أى كما لو كان دالة منطقية لها معاملات معروفة تمام المعرفة. ولو كانت الظروف الاجتماعية عند نهاية القرن الخامس عشر قد تطورت على نحو مختلف، نظرًا إلى عامل يصعب علينا تصوره — أى لو كان قد حدث مثلاً تغير اقتصادى أو سياسى أو دينى أساسى، بدلاً من تدعيم الاتجاه المحافظ الذى كان الطريق ممهدًا له من قبل — لتطور الفن بدوره، وفقًا لهذا التغير، في اتجاه مخالف، ولكان الأسلوب الناجم

نتيجة "منطقية" لعصر النهضة المتقدم تختلف عن تلك التى وصلت إلى مرحلة الاكتمال فى الأسلوب الكلاسيكى. ذلك لأن المرء إذا شاء أن يطبق مبادىء المنطق على التطورات التاريخية، فلابد له أن يعترف على الأقل بأن المجموعة الواحدة من الظروف التاريخية يمكن أن تكون لها عدة نتائج متباينة.

ولقد وصفت مجموعة رافاييل المسماة "أراتسى Arazzi" بأنها بارثينون الفن الحديث، ومن الممكن أن نقبل هذا التشبيه، بشرط ألا ننسى الفارق الهائل بين النزعة الكلاسيكية القديمة والحديثة، على الرغم من كل ما بينهما من تشابه. فالفن الكلاسيكى الحديث، إذا ما قورن بالفن اليونانى، كان يفتقر إلى الحرارة والاتصال المباشر. ففيه طابع مقتبس، راجع إلى الوراء، والاتجاه الكلاسيكى فيه مصطنع إلى حد ما، حتى فى عصر النهضة. وهو انعكاس لمجتمع كان زاخرًا بذكريات البطولة الرومانية وفروسية العصور الوسطى، ومن هنا حاول أن يبدو على خلاف ما هو عليه، عن طريق اتباع قانون اجتماعى وأخلاقى تكون بطريقة مصطنعة، وحاول أن يصبغ النمط الكامل لحياته وفقًا لهذه الخطة الوهمية. فالفن الكلاسيكى يصف هذا المجتمع كما يريد أن يرى ذاته، وكما يريد أن يراه الغير. ولو فحصنا سمات هذا الفن بدقة، لاتضح لنا أنها كلها تقريبًا لا تعدو أن تكون ترجمة إلى لغة الفن لتلك المثل العليا الأرستقراطية، المحافظة، التى كان هذا المجتمع التواق إلى الثبات والاستقرار يحن إليها. ولم تكن النزعة الشكلية الفنية للقرن السادس عشر إلا نظيرًا لذلك النظام الشكلى من الأفكار الأخلاقية، ولذلك الوقار، اللذين فرضتهما الطبقة العليا فى ذلك العصر على نفسها. وكما أن الأرستقراطية والأوساط ذات العقلية الأرستقراطية فى المجتمع قد أخضعت الحياة لحكم قانون شكلى، لكى تصونها من فوضى الانفعالات، فإنها بالمثل قد أخضعت التعبير عن الانفعالات فى الفن لرقابة قوالب لا شخصية مجردة. ففى نظر هذا المجتمع، كان ضبط النفس، وكبح الانفعالات، وكبت التلقائية والإلهام والنشوة، هو أرفع وصية يسعى الفنان إلى الأخذ بها. وقد اختفى تمامًا من عصر النهضة، فى فترته الوسطى، ذلك العرض المكشوف للمشاعر، ودموع الألم وتشنجاته، والإغماء والعويل، والتضرع بالأيدى — أى بالاختصار، كل هذه الانفعالية البورجوازية التى ظلت بعض بقاياها منذ العصر

القوطي المتأخر مستمرة في القرن الخامس عشر. ولم يعد المسيح شهيدًا معذبًا، بل أصبح مرة أخرى ملكًا سماويًا يرتفع فوق مستوى الضعف البشرى. كما أن مريم تنظر إلى ابنها الميت بلا دموع، ولا تبدى أية حركة، بل إنها تكبت أى نوع من الرقة السوقية حتى نحو المسيح الطفل. فشعار العصر بأكمله هو الاعتدال في كل شيء. وكانت مبادىء الاقتصاد والدقة التي فرضها الفن على ذاته أقرب ما تكون شبها إلى قواعد النظام المفروضة في الحياة اليومية. وكان ألبرتي قد استبق من قبل فكرة الاقتصاد في الفن، فقال : "إن كل من يصبو إلى الوقار في عمله، ينبغي أن يقتصر على عدد بسيط من الأشكال. فكما أن الأمراء يزيدون من هيبتهم باختصار خطبهم، فكذلك يزيد الاستخدام المقتصد للأشكال من قيمة العمل الفني"[1]. وأصبح مبدأ التركيز والائتمار subordination يحل دائمًا محل التنسيق المجرد للتكوين الشكلي. ومع ذلك فعلى المرء ألا يتصور أن السببية الاجتماعية تمارس عملها على نحو من شأنه أن السلطة التي تسيطر على الفرد في الحياة الاجتماعية تصبح، في ميدان الفن، هي قاعدة الخطة العامة التي تتحكم في كل الأجزاء المتفرقة للعمل المركب، وبالتالي أن ديمقراطية عناصر الفن قد تحولت الآن إلى ما يمكن تسميته بالسيادة المطلقة للفكرة الأساسية في العمل المركب. وإن مجرد القول بتساوى مبدأ السلطة في الحياة الاجتماعية مع فكرة الائتمار في الفن لهو مجرد خلط لفظي. ومع ذلك فإن المجتمع المبني على فكرة السلطة والخضوع لابد أن يفضل، بطبيعة الحال، التعبير عن النظام وإظهاره في الفن، وكذلك غزو الواقع بدلاً من الاستسلام له.

مثل هذا المجتمع يود أن يضفي على العمل الفني انتظامًا وضرورة. وهو يريد من الفن أن يثبت وجود معايير ومبادىء لا تتزعزع، ولا تخرق، وتظل سارية على نحو شامل، وأن يبرهن على أن العالم تحكمه غاية مطلقة ثابتة، وأن الإنسان هو حامل أمانة هذه الغاية — وإن لم يكن هذا يصدق على كل فرد على حدة. ولابد أن تكون الأنماط الفنية مرتكزة على مبدأ السلطة لكي تتفق مع أفكار هذا المجتمع،

---

(1) L. B. Alberti : Della pittura, II.

ولابد أن تترك انطباعًا مكتملاً محدد المعالم، مشابهًا لذلك الذى يود أن يتركه النظام التسلطى السائد فى ذلك العصر. فى مثل هذا المجتمع تنظر الطبقة الحاكمة إلى الفن على أنه، قبل كل شيء، رمز الهدوء والاستقرار الذى تصبو إلى تحقيقه فى الحياة. ذلك لأنه ، إذا كان عصر النهضة، فى فترته الوسطى، قد طور التأليف الفنى فى قالب التماثل والتطابق بين الأجزاء المنفصلة، وإذا كان قد شكل الواقع قسرا فى نمط مثلث أو دائرة، فإن هذا لا ينطوى فقط على حل لمشكلة شكلية، بل يتضمن أيضًا تعبيرًا عن نظرة مستقرة إلى الحياة، وعن الرغبة فى الإبقاء على الأوضاع التى تطابق هذه النظرة. وهو يضع المعيار فوق الحرية الشخصية فى الفن، ويرى أن اتباع المعيار فى هذا المجال، كما فى الحياة ذاتها، هو الطريق المضمون لبلوغ الكمال. والعنصر الرئيسى فى هذا الكمال هو شمول النظرة، الذى لا يمكن بلوغه إلا بالاندماج التام للأجزاء فى الكل، لا بعملية الإضافة وحدها. ولقد كان القرن الخامس عشر يصور العالم كما لو كان فى حالة صيرورة لا تنتهى أبدًا، وكما لو كان عملية نمو لا يمكن التحكم فيها، ولا تقبل الاكتمال أبدًا. وفى مثل هذا العالم يشعر الفرد بنفسه ضئيلاً عاجزًا، ويستسلم له طواعية، وهو قرير العين. أما القرن السادس عشر فيشعر بالعالم بوصفه كلاً له حدود واضحة. فالعالم هو بقدر ما يستطيع الإنسان إدراكه، لا أكثر، وكل عمل فنى يعبر بطريقته الخاصة عن ذلك الواقع الكلى الذى يستطيع الإنسان إدراكه.

ولقد كان فن عصر النهضة فى فترته الوسطى دنيويًا تمامًا فى اتجاهه العام. وحتى فى تصويره للموضوعات الدينية، لم يصل إلى أسلوبه المثالى عن طريق وضع العالم الطبيعى فى مقابل العالم فوق الطبيعى، وإنما عن طريق إيجاد مسافة بين موضوعات العالم الطبيعى ذاته — وهى مسافة تؤدى فى عالم التجربة البصرية إلى إيجاد فوارق فى القيمة مشابهة لتلك التى توجد بين الصفوة والجماهير العريضة فى المجتمع البشرى. والانسجام فيه هو المثل الأعلى الخيالى لعالم يخلو من كل صراع، لا نتيجة لسيادة مبدأ ديمقراطى، بل لسيادة مبدأ أوتوقراطى. فأعمال هذا العصر تصور لنا عالمًا مجملاً، مترفعًا، خاليًا من العرضية والعقم. وأهم مبدأ أسلوبى فيه هو الاقتصار على عرض العناصر الأساسية البحتة. ولكن ما هى هذه "العناصر

الأساسية"؟ إنها الأشياء الباقية الثابتة، التي لا يطرأ عليها الفساد، والتي تنحصر قيمتها قبل كل شيء في ابتعادها عما هو مجرد أمر واقع حدث بالصدفة. ومن جهة أخرى فإن العيني والمباشر، والعرضي والفردي — أعني تلك الأشياء التي كان فن القرن الخامس عشر يعدها أطرف عناصر الواقع وأهمها — هي في نظر هذا الفن غير أساسية. وهكذا خلقت الصفوة في ذلك العصر وهم الفن الذي ينطبق على كل الأزمان، والذي هو فن بشري أزلي، لأنها أرادت أن تقنع نفسها بأن نفوذها ومركزها لا يؤثر فيه الزمان، ولا يندثر، ولا يطرأ عليه تحول. وحقيقة الأمر، بطبيعة الحال، هي أن فن هذا العصر، بمعاييره الخاصة في القيمة والجمال، كان مقيدًا بالزمان، ومحدودًا وعرضيًا، شأنه شأن فن أي عصر آخر. ذلك لأن فكرة اللازمانية هي ذاتها نتاج لزمان معين، وصحة النزعة المطلقة لا تختلف في نسبيتها عن صحة النزعة النسبية.

ولقد كان أكثر عناصر الفن في عصر النهضة المتوسط تقيدا بالزمان، وبالعوامل الاجتماعية، هو مثله الأعلى في الجمال الخير Kalokagathia فهذا العنصر هو أوضح العناصر تعبيرا عن اعتماد فكرته عن الجمال على المثل الأرستقراطي الأعلى في الشخصية. ولم تكن الظاهرة الجديدة، التي تمثل مظهرا خاصا من مظاهر نظراته الأرستقراطية، هي أن الجمال الجسمي قد استرد مكانه في القرن السادس عشر — إذ أن القرن الخامس عشر من قبله كان ينظر بعين شغوفة إلى مباهج الجسد، وذلك على عكس النزعة الروحية في العصور الوسطى — بل أن ما هو جديد هو أن الجمال والقوة الجسمية أصبحا هما التعبير الصحيح عن الجمال والأهمية العقلية. فقد كانت العصور الوسطى ترى أن هناك تعارضا لا يقهر بين حياة الروح غير الحسية وبين الجسد غير الروحي، وكان هذا التعارض يزداد تأكيدا في فترات معينة عنه في فترات أخرى، ولكنه كان على الدوام ماثلاً في موضع ما من أفكار الناس. ولكن التعارض الذي قالت به العصور الوسطى بين الروحي والجسدي فقد أهميته في القرن الخامس عشر. فقد ظلت الأهمية الروحية والعقلية مرتبطة ارتباطًا غير مشروط بالجمال الجسدي، ولكن لم يعد هناك تنافر بين الاثنين. وهكذا اختفى التوتر الذي كان لا يزال قائمًا بين الصفات الروحية والجسمية اختفاء تامًا

فـي فـن عصـر النهضـة المتوسط. فالمقدمات التي يرتكز عليها هذا الفن تجعل من غير المعقـول مـثلاً أن يصور الحواريون كأنهم فلاحون وصناع عاديون، كما كانوا يصورون بـالفعل فـي كثير من الأحيان، وبشغف بالغ، في القرن الخامس عشر. ففي نظر هذا الفـن الجديـد يعـد الأنبـياء والحواريون والشهداء والقديسـون شخصيات مثالية، حرة وعظـيمة، قويـة وموقـرة، جـادة ورزيـنة – فهم جنس بطولي في أوج جماله الحسي الناضـج. وفـي أعمـال لـيوناردو تظل هناك أنماط تنتمي إلى الحياة اليومية إلى جانب تلـك الأشـكال النبـيلة، ولكـن الأشـكال الفخمـة الرفـيعة هـي وحدهـا الـتي تـبدو، بالـتدريج، جديـرة بـأن تصـور فنـيا. ويـنـتمي السـقاء فـي صورة "النار في البورجو" المنسـوبة إلى رافاييل، إلى نفس الجنس الذي تنتمي إليه عذارى ميكلانجلو ورباته – وهـو جـنس عمـلاق، موفـور النشـاط، واثـق بنفسـه، تـنم كل حركاته عن الاعتداد. والواقع أن جلال هذه الأشكال وصل إلى حد السماح بتصويرها عارية، على الرغم من الكراهـية القديمـة الـتي كانـت تشعر بها الطبقات الأرستقراطية نحو تصوير العرى، ومـع ذلـك فإنهـا لم تفقد بذلك شيئًا من جلالها. ففي التكوين النبيل لأطرافها، وفي الانسـجام الأنـيق لحركاتها، وفي الوقار الرزين لقوامها، نجد تعبيرًا عن نفس الرفعة الـتي تعبر عنها الملابس التي ترتديها في الحالات الأخرى، وهي ملابس ثقيلة، بها ثنـيات عمـيقة، يصدر عنها حفيف حين يتحرك لابسوها، وهي على الدوام متحفظة في أناقة، اختيرت بعناية فائقة.

ولقد اتخذ هذا العصر لنفسه أنموذجًا من المثل الأعلى للشخصية الذي صوره كاسـتيلوني في كتابه "كورتيجيانو Cortegiano"[*] بأنه مما يمكن بلوغه، بل بأنه قـد بلـغ بـالفعل، وكـل مـا فعلـه هـذا العصـر هو أنه بالغ فيه بعملية التضخيم التي يخلعهـا كـل فـن كلاسـيكي عـلى أنموذجـه. فالمـثل الأعلى لفن البلاط ينطوي، في الأمـور الأسـاسـية، على كل السمات البارزة في تصوير عصر النهضة المتوسـط للإنسان فـي الفـن. والشروط التي كان كاستيلوني يرى ضرورة توافرها في الإنسان الكامل في هـذا العـالم هي أولا تعدد المواهب، أى النمو المتجانس للقدرات الجسمية والروحية،

---

[*] أي رجل البلاط، وهو أشهر مؤلفات كاستيلوني (١٤٨٧ – ١٥٢٩). ويتميز هذا الكتاب بأسلوبه الرشيق، ويضع لرجال البلاط قواعد للسلوك اللائق بالنسبة إلى ذلك العصر. (المترجم)

والبراعة فى استعمال السلاح وفى فن الحديث الاجتماعى معًا، والخبرة فى فنون الشعر والموسيقى، والإلمام بالتصوير والعلوم. ومن الواضح أن العامل الحاسم فى تفكير كاستيلونى هو النفور الأرستقراطى من كل نوع من التخصص والنشاط الاحترافى. والواقع أن الأشكال البطولية فى عصر النهضة المتوسط، بما فيها من جمال خير Kalokagathia إنما هى ترجمة لهذا المثل الأعلى الإنسانى والاجتماعى إلى لغة الفن البصرى. ولكن ما يطابق المثل الأعلى لفن البلاط ليس فقط اختفاء التوتر بين الصفات الروحية والجسمية لهذه الأشكال البشرية، وليس فقط المساواة بين الجمال الجسمى والقوة الروحية، وإنما هو قبل كل شىء تلك الحرية التى تتحرك بها، وذلك المظهر الواثق من نفسه، والطبيعة الهادئة بل غير العابئة فى الواقع — لسلكها بأسره. فجوهر الرقى والتهذيب عند كاستليونى أن يحتفظ المرء بثباته وضبط نفسه فى جميع الظروف، ويتجنب كل تظاهر ومبالغة، ويسلك وسط الجماعة بعدم اكتراث غير متكلف، وباحترام غير مصطنع. وفى الأشكال التى يتضمنها فن القرن السادس عشر نهتدى من جديد إلى نفس هذا الهدوء فى السمات، وتلك السكينة فى المظهر، وتلك الحرية فى الحركات، بل أن التحول من العصر السابق يمتد أيضًا إلى العناصر الشكلية البحتة: إذ أن الشكل الهزيل الأعجف الذى ينتمى إلى العصر القوطى، والخط المتقطع، القصير النفس، فى القرن الخامس عشر، أخذ يكتسب انسيابًا واثقًا من نفسه، وحيوية بليغة، واستدارة رشيقة، فاقت فى كمالها كل ما عرف فى أى فن آخر منذ العصر الكلاسيكى القديم. ولم يعد فنانو عصر النهضة المتوسط يجدون أية متعة فى الحركات القصيرة، الحادة، المتعجلة، وفى الأناقة المسترخية المفتعلة، وفى الجمال المتقشف، غير المكتمل وغير الناضج، الذى كانت تتميز به الأشكال البشرية فى القرن الخامس عشر. وإنما هم يتغنون بالقوة الفياضة. ونضج العمر والجمال، وهم يصورون الحياة كما هى موجودة، لا من حيث هى عملية صيرورة، وهم يعملون من أجل مجتمع مؤلف من أناس وصلوا ويريدون أن يظلوا حيث هم، ويشاركهم الفنانون أنفسهم مشاعرهم المحافظة. ولقد أراد كاستليونى من الرجل النبيل أن يسعى إلى تجنب ما هو ظاهر صارخ براق فى مسلكه وملبسه، وأوصى بأن يرتدى ملابس سوداء كالأسبان، أو ملابس قاتمة على أية حال[1]. وبلغ

---

[1] Baldassare Castiglione : Il Cortegiano, II, 23 – 8 .

تغير الذوق الذى هو واضح هنا حدًا من العمق أدى إلى حرص الفن ذاته على تجنب البريق والتلون الزاهى الذى اتسم به القرن الخامس عشر. وكان ذلك أول انتصار للشغف باللون الوحد، ولاسيما الأسود والأبيض، الذى يسود الذوق الحديث. وقد اختفت الألوان من العمارة والنحت أولاً، وأصبح الناس منذ ذلك العهد يجدون من الصعب تصور أعمال العمارة والنحت اليونانية ملونة. وهكذا فإن العصر الكلاسيكى كان يحمل بالفعل فى طياته جوهر الأسلوب الكلاسيكى[1].

لم يدم عصر النهضة المتوسط إلا وقتًا قصيرًا، لا يزيد على عشرين عامًا. فبعد وفاة رافاييل أصبح من العسير التحدث عن فن كلاسيكى يمثل اتجاهًا أسلوبيًا عامًا. والواقع أن قصر هذه الفترة صفة مميزة لكل فترات الأسلوب الكلاسيكى فى العصور الحديثة، إذ أن فترات الاستقرار لم تكن، منذ نهاية عصر الإقطاع، سوى مراحل قصيرة الأمد. ومن المؤكد أن النزعة الشكلية الدقيقة لعصر النهضة المتوسط قد ظلت تمثل إغراء دائمًا للأجيال اللاحقة، ولكنها لم تعد إلى السيادة بعد ذلك أبدًا، إذا استثنينا بعض الحركات القصيرة الأمد، التى كان معظمها متكلفًا، مدفوعًا بدوافع تعليمية. ومن جهة أخرى فقد أثبتت هذه النزعة أنها أهم التيارات التحتية فى الفن الحديث. ذلك لأنه حتى على الرغم من عدم تمكن الأسلوب الشكلى الدقيق، المبنى على ما هو نمطى معيارى، من الصمود فى وجه النزوع الأساسى إلى مطابقة الطبيعة فى العصر الحديث، فإنه لم يعد من الممكن، بعد عصر النهضة، العودة إلى الأساليب الشكلية التراكمية المفككة المجزأة التى عرفت فى العصور الوسطى .. فمنذ عصر النهضة أصبحنا ننظر إلى العمل التصويرى أو النحت على أنه صورة مركزة للواقع منظورًا إليه من وجهة نظر واحدة متجانسة – أعنى تركيبًا شكليًا ينشأ عن التوتر بين العالم العريض والذات غير المنقسمة، المقابلة لهذا العالم. ولقد كان هذا الاستقطاب بين الفن والعالم يخفف من آن لآخر، ولكنه لم يختف مرة أخرى اختفاء تامًا على الإطلاق. ومن هنا فإنه يمثل التراث الحقيقى الذى خلفه عصر النهضة .

[1] Cf. Heinrich Woelffin : Dieklassische Kunst, 1904, 3rd edit., 223 – 4 .

الفصل الخامس
مفهوم المانرزم (الافتعالية)

لم تبدأ الأبحاث الخاصة بتاريخ الفن في إبداء اهتمام واضح بحركة المانرزم Mannerism (الافتعالية) إلا في وقت متأخر، بحيث أن المعنى التحقيرى المتضمن فى اسمها ذاته مازال يعد تعبيرًا مطابقًا عنها، مما أدى إلى جعل الفهم النزيه لهذا الأسلوب بوصفه نمطًا تاريخيًا خالصًا أمرًا عظيم الصعوبة. ففي حالة الأسماء الأخرى التى تطلق على الأساليب التاريخية، كالقوطى وعصر النهضة، والباروك والكلاسيكى، اختفى تمامًا ذلك التقويم الأصلى - الإيجابى أو السلبى - المتضمن فى الاسم، على حين أن الاتجاه السلبى مازال من القوة فى حالة المانرزم (الافتعالية) بحيث يتعين على المرء أن يتغلب على نوع من المقاومة الباطنة قبل أن يستطيع أن يستجمع من الشجاعة ما يمكنه من تسمية كبار فنانى هذه الفترة باسم "فنانى المانرزم" (الافتعاليين). على أننا لا نستطيع أن نستخلص من هذا اللفظ مقولة يمكن استخدامها فى البحث التجريدى لهذه الظواهر إلا بعد أن نفصل تمامًا بين مفهوم "الافتعالى" manneristic ومفهوم المفتعل أو المصطنع. صحيح أن المفهوم الوصفى البحت، المعبر عن النوع، والمفهوم المعبر عن نعت وهما المفهومان اللذان ينبغى تمييز كل منهما عن الآخر، يتفقان فى نقاط معينة، ولكن لا يكاد يوجد بينهما فى ذاتهما أى عنصر مشترك.

والواقع أن تصور الفن التالى للكلاسيكية على أنه عملية تدهور، والنظر إلى ممارسة الفن بطريقة المانرزم على أنها "روتين" متحجر يحاكى كبار الفن محاكاة ذليلة - هذا التصور مستمد من القرن السابع عشر، وكان أول من استحدثه هو بيللورى Bellori فى تأريخه لحياة أنيبالى كاراتشى Annibale Carraci [1]. وكان فازارى لا يزال يستخدم لفظ maniera للدلالة على فردية الفنان، وعلى

---

[1] Bellori : Vita del pittori, etc., 1672 - Cf. Werner Weisbach : "Der Manierismus", Zeitscnr f. bild. Kunst, 1918 - 19, vol. 54, pp. 162 - 3 .

طريقة التعبير التى تتحدد حسب الشخصية أو العوامل التكنيكية، وبالتالى، على "الأسلوب" بأوسع معانى الكلمة. وهو يستخدم لفظ gran'maniera ليدل به على شىء إيجابى تمامًا. كذلك كان للفظ maniera معنى إيجابى تمامًا عند بورجينى Borghini الذى ذهب إلى حد إبداء أسفه لعدم توافر هذه الصفة فى فنانين معينين[1]، وبذلك استبق التمييز الحديث بين الأسلوب والافتقار إلى الأسلوب. وكان كلاسيكيو القرن السابع عشر — وهم بيللورى وملفازيا Malvasia هم أول من ربط بين لفظ maniera وبين فكرة الأسلوب المتكلف الرخيص فى الفن، الذى يمكن إرجاعه إلى سلسلة من الصيغ، فهما أول من شعر بالانقطاع الذى أحدثته المانرزم فى تطور الفن، وأول من أدرك ما طرأ على الفن بعد عام ١٥٢٠ من ابتعاد عن النزعة الكلاسيكية.

ولكن لماذا حدث هذا الابتعاد بالفعل في مثل هذا الوقت المبكر؟ ولماذا ظل عصر النهضة المتوسط "أخدودا ضيقًا" — على حد تعبير فلفلين Woelfflin — يمكن عبوره بمجرد الوصول إليه؟ لقد كان ذلك العصر فى الواقع أخدودا أضيق حتى مما ينبئنا به فلفلين ذاته. فقد كانت أعمال ميكلانجلو، بل أعمال رافاييل ذاته، تنطوى فى ذاتها على بذور الانحلال. ذلك لأن لو حتى "طرد هليودورس" Expulsion of Heliodorus و"التناسخ" Transfiguration تحتشدان باتجاهات مضادة للكلاسيكية، تخرج عن إطار عصر النهضة فى أكثر من اتجاه واحد. فما هو تفسير قصر المدة التى ظلت فيها السيطرة معقودة للمبادئ الكلاسيكية، المحافظة، الشكلية الدقيقة، بلا منافس، ولماذا أصبحت الكلاسيكية، التى كانت فى العصر القديم أسلوبًا مبنيًا على الاستقرار والثبات، تبدو الآن "مرحلة عابرة"؟ ولماذا انحلت هذه المرة بمثل هذه السرعة بحيث أصبحت محاكاة خارجية خالصة للنماذج الكلاسيكية من جهة، واعتزالاً روحيًا عنها من جهة أخرى؟ ربما كان السبب هو أن التوازن الذى كانت النزعة الكلاسيكية فى القرن السادس عشر تعبيرًا عنه، كان منذ البداية الأولى مثلاً أعلى وخيالاً أكثر منه واقعًا، وأن عصر النهضة ظل حتى النهاية الأخيرة

---

[1] R. Borghini : Il Riposo, 1584 – C.F.A. Blunt, op. cit., p. 154 .

– كما نعلم – عصرا ديناميًا في أساسه ، يعجز عن الوصول إلى الرضاء الكامل في أى حل معين لمشكلاته. وعلى أية حال فإن المحاولة التى بذلها للتحكم فى الطبيعة المتقلبة للعقلية الرأسمالية، وفى الطبيعة الديالكتيكية للنظرة العلمية، لم تحرز نجاحًا أعظم مما أحرزته المحاولات المماثلة التى بذلت فى فترات لاحقة من التطور الثقافي الحديث. فمنذ العصور الوسطى لم يتم الوصول أبدًا إلى حالة من الاستقرار الاجتماعي الدائم، ومن هنا فإن الحركات الكلاسيكية في العصر الحديث كانت، قبل كل شيء، نتيجة لبرنامج مرسوم أو تعبيرًا عن أمل منتظر، أكثر منها تعبيرا عن حالة من الاطمئنان الهادىء. وحتى ذلك التوازن غير المستقر، الذى نشأ حوالى نهاية القرن الخامس عشر، بوصفه خلقًا للطبقة الوسطى العليا المتخمة المحاكية لطبقة رجال البلاط، ولطبقة الكهنوت التي كانت قوية من الناحية الرأسمالية وطموحًا من الناحية السياسية – حتى ذلك التوازن كان قصير الأمد. وبعد فقدان إيطاليا لتفوقها الاقتصادى، والصدمة العميقة التى عانتها الكنيسة في عصر الإصلاح الدينى، وغزو الفرنسيين والأسبان للبلاد ونهب روما، أصبح من المستحيل الاحتفاظ حتى بتصور خيالى لحالة مستقرة متوازنة. فكانت الحالة النفسية السائدة فى إيطاليا هى الشعور بكارثة على وشك الوقوع، وسرعان ما انتشرت هذه الحالة إلى أوروبا الغربية بأسرها، وإن لم تكن النقطة الأصلية التى بدأت منها هى إيطاليا فى كل الأحوال.

وهكذا فإن الصيغ المتوازنة، الخالية من التوتر، التى كان ينادى بها الفن الكلاسيكي، لم تعد كافية، ومع ذلك فقد ظلت تلتزم – بل كانت تلتزم أحيانًا بقدر من الإخلاص والحرص والتشبث اليائس يزيد على ما يمكن أن تلتزم به في علاقة تؤخذ قضية مسلمة. وكانت نظرة الفنانين الشبان إلى عصر النهضة المتوسط شديد التعقيد. فهم لا يستطيعون التخلى ببساطة عما أنجزته النزعة الكلاسيكية فى مجال الفن. حتى لو كانت الفلسفة المنسجمة لهذا الفن قد أصبحت غريبة عنهم كل الغرابة. ومع ذلك فلم يكن من الممكن تحقيق رغبتهم فى الاحتفاظ بالاتصال غير المنقطع للعملية الفنية إلا إذا كان هناك اتصال فى التطور الاجتماعى يكون ركيزة تدعم جهودهم هذه. ذلك لأن الفنانين، بوصفهم مجموعة متكاملة، وكذلك الجمهور،

كانوا من حيث تكوينهم الأساسي مماثلين لما كانوا عليه في عصر النهضة، وإن كانت الأرض التى ترتكز عليها أقدامهم قد بدأت تتزلزل بالفعل. ويفسر لنا الشعور بعدم الاستقرار، ذلك الطابع المزدوج لعلاقتهم بالفن الكلاسيكى. ولقد كان النقاد الفنيون في القرن السابع عشر قد شعروا من قبل بهذا الطابع المزدوج، ولكنهم لم يدركوا أن الجمع بين محاكاة النماذج الكلاسيكية وبين تشويهها فى آن واحد لا يرجع إلى افتقار إلى الذكاء، بل يرجع إلى الروح الجديدة غير الكلاسيكية تمامًا عند "الافتعاليين" Mannerists .

والواقع أن عصرنا وحده، الذى تربطه بأسلافه نفس العلاقة الإشكالية التى كانت تربط عصر المانرزم بالفن الكلاسيكى، هو الذى تمكن من فهم الطبيعة الخلاقة لهذا الأسلوب، ومن أن يرى في الحرص الشديد على محاكاة النماذج الكلاسيكية تعويضًا مبالغًا فيه عن الفاصل الروحى الذى كان يفصله عنه. فنحن أول من أدرك أن الجهود الأسلوبية التى بذلها جميع الفنانين الرئيسيين فى عصر المانرزم، مثل بونتورمو Pontormo وبارميجيانينو Parmigianino ، وكذلك برونتسينو Bronzino وبيكافومى Beccafumi ، وتنتورتو Tintoretto وجريكو Greco، وكذلك بروجل Bruegel وشبرانجر Spranger كانت مركزة قبل كل شىء على التخلص من كل ذلك الانتظام والانسجام الواضح فى الفن الكلاسيكى، وإحلال سمات أكثر ذاتية وإيحائية محل طابعه المعيارى الذى يعلو على الأشخاص. فتارة كانت هذه السمات تعميقًا للتجربة الدينية وصبغًا لها بصبغة روحية، واستبصارًا لمضمون روحى جديد فى الحياة، وتارة أخرى كانت نزعة عقلية مبالغًا فيها، تتعمد عن وعى تشويه الواقع، مع ميل إلى الإغراب والشذوذ، وتارة ثالثة كان ما يؤدى إلى التخلى عن القوالب الكلاسيكية هو نزعة أبيقورية مدققة متكلفة، تترجم كل شىء إلى لغة الرقة والتأنق. ولكن الحل الفنى كان على الدوام مشتقًا، وكان تركيبًا يعتمد آخر الأمر على النزعة الكلاسيكية، ويرجع أصله إلى تجربة ثقافية، لا إلى تجربة طبيعية، سواء أكان التعبير عنه يتخذ صورة احتجاج على الفن الكلاسيكى، أم كان يسعى إلى الاحتفاظ بالمنجزات الشكلية لهذا الفن. وبعبارة أخرى فإننا نجد أنفسنا

هـا هنا إزاء أسلوب واع بذاته كل الوعي[1]، لا ترتكز قوالبه على الموضوع المعين بقدر مـا ترتكـز عـلى فـن العصـر السابق، وذلك إلى حد يفوق ما حدث في أي اتجاه فني هـام سـابق. فـلم يعـد الانتـباه الواعـي للفـنان موجهًا إلى اختيار أفضل الوسائل التي تحقـق غرضـه الفـني فحسـب، بـل أيضًـا إلى تحديـد الغـرض الفني ذاته — أي أن الـبرنامج الـنظري لم يعـد يهتم بالوسائل وحدها، بل أيضًا بالغايات. ويمكن القول، مـن وجهـة الـنظر هـذه، أن المانـرزم هي أول أسلوب حديث، أي أول أسلوب يهتم بمشـكلة ثقافـية، ويـنظر إلى العلاقـة بـين الـتراث والـتجديد عـلى أنها مشكلة تحل بوسـائل عقلـية. فهـنا لا يكـون الـتراث إلا حصنًا يحتمي به من كل العواصف التي تقـترب بعـنف شديد، حاملة معها رياحًا غير مألوفة، أي أن التراث هنا عنصر يعد مـبدأ للحياة، وإن كان أيضًا مبدأ للهدم. وإنه لمن المستحيل على المرء أن يفهم حركة المانـرزم إن لم يـدرك أن محاكاتهـا للـنماذج الكلاسـيكية إنمـا هو هروب من الفوضى المهـددة، وإن الإفراط في صبغ قوالبها بالصبغة الذاتية إنما هو تعبير عن الخوف من أن يخفق الشكل في الصراع مع الحياة، وأن يذوى الفن فيصبح جمالاً بلا روح.

وإن اهتمامـنا الحـالي بحـركة المانـرزم، وإعادة النظر التي حدثت في الآونة الأخـيرة لفـن تنـتورتو وجـريكو وبـروجل، وفن ميكائجلو المتأخر، إنما هو مظهر دال على المناخ العقلي لأيامنا هذه، تماما كما كانت إعادة تقويم عصر النهضة بالنسبة إلى جـيل بوركـارت، والدفـاع عـن عصـر الـباروك بالنسـبة إلى جـيل "ريجـل" Riegl و"فلفلـين" Woelfflin فقـد كـان بوركـارت يعـد بارميجانيـنو متكلفًا ومنفرًا، وكان فلفلـين لا يـزال يرى في المانرزم شيئًا أشبه بتعكير لصفو التطور الطبيعي السليم للفن — أعـني فاصلاً أجوف بين عصر النهضة وعصر الباروك. ولا يمكن أن ينصف حركة المانـرزم. ويسـتخلص طبيعـتها الفـردية الحقـة، فـي مقـابل طبـيعة عصري النهضة والـباروك، إلا عصر عاني التوتر بين الشكل والمضمون، وبين الجمال والتعبير، ووجد فـيه مشـكلته الحيوية. فقد كان فلفين لا يزال يفتقر إلى التجربة الأصلية المباشرة لفن مـا بعد الانطباعية Post -impressionism ، وهي التجربة التي أتاحت لدفوجاك

[1] Wilhelm Pinder : "Zur Physiognomik des Manierismus". In "Die Wissenschaft am Sheidewege", Ludwig – Klages – Festschrift, 1932, p. 149 .

Dvorak أن يقدر أهمية الاتجاهات الروحية في تاريخ الفن، وأن يرى في المانرزم انتصارًا لاتجاه كهذا. ولقد كان دفوجاك يعلم حق العلم أن الروحانية لا تستنفد معنى فن المانرزم، وأن هذه الروحانية تختلف عن النزعة المتعالية transcendentalism في العصور الوسطى في أنها لا تمثل عزوفًا تامًا عن العالم، ولم يفته أنه كان يوجد، إلى جانب جريكو، فنان مثل بروجل، وإلى جانب تاسو Tasso شاعر مثل شيكسبير أو أديب مثل سرفانتس[1]. ويبدو أن المشكلة الرئيسية التي كانت تعنيه هي العلاقة المتبادلة، والعامل المشترك، ومبدأ التمايز بين مختلف الظواهر – ذات الاتجاه الروحي والاتجاه الطبيعي – في داخل المانرزم. ومن سوء الحظ أن تحليلات هذا الباحث، الذي كانت وفاته سابقة لأوانها بكثير، لم تتعد كثيرًا التعبير عن هذين الاتجاهين اللذين كان يسميهما "بالاتجاه الاستنباطي والاستقرائي"، مما يزيد من الأسف على انطفاء حياته بمثل هذه السرعة.

ومع ذلك فإن التيارين المتعارضين في المانرزم – وهما الروحانية الصوفية عند جريجكو والنزعة الطبيعية المرتكزة على فكرة شمول الألوهية عند بروجل – لا يقفان كل قبالة الآخر وكأنهما اتجاهان أسلوبيان مستقلان يتمثلان لدى فنانين مختلفين، بل لقد كانا عادة متداخلين تداخلاً وثيقًا. ذلك لأن بونتورمو وروسو Rosso، وتنتورتو، وبارميجانينو، ومور Mor وبروجل، وهيمسكيرك Heemskerck وكالو Callot ، كانوا واقعيين صميمين بقدر ما كانوا مثاليين، والصيغة الأساسية لكل الأسلوب الذي يشتركون فيه هي الوحدة المعقدة، التي لا يكاد يكون فيها تمايز، بين الطبيعة الروحانية، وانعدام الشكل والشكلية، والعينية والتجريد في فنهم. غير أن هذا اللاتجانس في الاتجاهات لا يعني أن اختيار درجة الحقيقة التي يراد بلوغها في العمل الفني كان مجرد اختيار ذاتي اعتباطي خالص، كما اعتقد دفوجاك ذاته[2]، بل الأصح إنه علامة على تزعزع كل معايير الحقيقة،

---

[1] Max Dvorak : "Ueber Greco und den Manierismus". In: Kunstgesch. Als Geistesgesch., 1924. p. 271.

[2] Max Dvorak : "Pieter Bruegel der Aeltere", Ibid., p. 222.

ونتيجة محاولة كانت يائسة في كثير من الأحيان، للتوفيق بين روحانية العصور الوسطى وواقعية عصر النهضة.

وليس من شيء أدل على اختلال الانسجام الكلاسيكي من انفصام تلك الوحدة المكانية التي كانت أبلغ تعبير عن نظرة عصر النهضة إلى الفن. ذلك لأن اطراد المنظر، والترابط الموضعي للتكوين، واتساق منطق البناء المكاني، كل هذه الخصائص كانت بالنسبة إلى عصر النهضة من أهم شروط التأثير الفني للصورة. ولم يكن نظام رسم المنظور بأسره، وكل قواعد التناسب والبناء الهندسي، إلا وسائل لتحقيق الغاية القصوى للمنطق المكاني والوحدة المكانية. وقد بدأت حركة المانرزم بتفكيك بناء المكان في عصر النهضة، والمنظر المراد تصويره، إلى أجزاء متفرقة، لم يكن تفرقها خارجيا فحسب، بل كان تنظيمها الداخلي ذاته مختلفًا. وفي كل جزء مختلف من الصورة كانت تسود قيم مكانية مختلفة، ومعايير مختلفة، وإمكانات مختلفة للحركة: ففي أحد الأجزاء يسود مبدأ الاقتصاد، وفي جزء آخر يسود مبدأ الإسراف في معالجة المكان. وكان أوضح تعبير عن فصم وحدة المكان في الصورة على هذا النحو هو عدم وجود علاقة يمكن صياغتها منطقيًا بين حجم الأشكال البشرية وأهميتها الموضوعية. ففي كثير من الأحيان نجد أن الموضوعات التي لا تبدو لها إلا أهمية ثانوية بالنسبة إلى الموضوع الحقيقي للصورة، تصبح لها مكانة بارزة أكثر مما ينبغي، على حين أن ما يبدو أنه الموضوع الرئيسي تقل قيمته وتقل ظهوره. وهنا يبدو كأن الفنان يحاول أن يقول: "ليس من الممكن أن يحدد أحد بصفة نهاية من هم الممثلون الرئيسيون ومن هي الشخصيات الثانوية في مسرحيتي!" والتأثير النهائي لهذه الطريقة أشبه ما يكون بأشكال حقيقية تتحرك في مكان غير حقيقي، مكون اعتباطيًا، والجمع بين تفاصيل حقيقة في إطار خيالي، والتداول الحر لمعاملات مكانية وفقًا لغرض اللحظة فحسب. وأقرب شبيه إلى عالم الحقيقة المختلطة الممتزجة هذا هو الحلم، الذي تلغى فيه الروابط الحقيقية، وتدخل الأشياء في علاقات مجردة بعضها مع البعض، وإن كانت الموضوعات الفردية ذاتها توصف بأعظم قدر من الدقة، وبأشد التزام للطبيعة. وفي الوقت ذاته يذكرنا هذا العالم بالفن المعاصر، كما يعبر عنه وصف الارتباطات في التصوير السريالي، وفي عالم الأحلام

عند فرانتس كافكا، وفى أسلوب المونتاج فى روايات جويس، والمعالجة الأوتوقراطية للمكان فى الفيلم. ولولا تجربتنا مع هذه الاتجاهات الحديثة العهد لما اكتسبت حركة المانرزم أهميتها الحالية فى نظرنا.

والواقع أننا حتى لو اكتفينا بأعم وصف ممكن للمانرزم لكان هذا الوصف ذاته ينطوى على سمات شديدة الاختلاف، يصعب الجمع بينها فى مفهوم موحد. وهناك صعوبة خاصة ترجع إلى أن حركة المانرزم لا تمتد فى فترة معينة، محددة تاريخيًا بدقة. فهى قطعًا تمثل الأسلوب الرئيسى فى الفترة الواقعة بين العقد الثالث من القرن السادس عشر وبين نهاية ذلك القرن، غير أنها لا تسود ذلك القرن بلا منازع، وإنما تختلط باتجاهات يسودها أسلوب الباروك، ولاسيما فى أول هذه الفترة وآخرها. وكان الاتجاهان متشابكين تشابكًا وثيقًا فى الأعمال المتأخرة لرافاييل وميكلانجلو. ففى هذه الأعمال يوجد تنافس بين الأهداف التعبيرية الانفعالية لأسلوب الباروك، وبين النظرة "السيريالية" العقلية للمانرزم. وهكذا فإن الأسلوبين التاليين للكلاسيكية ظهر فى وقت واحد تقريبًا نتيجة للأزمة العقلية التى عانتها العقود الأولى من ذلك القرن: فالمانرزم قد ظهرت بوصفها تعبيرًا عن التعارض بين الاتجاهات الروحية والحسية لذلك العصر، وأسلوب الباروك ظهر بوصفه تسوية مؤقتة لذلك النزاع على أساس الشعور التلقائى. وبعد نهب روما، أخذ اتجاه الباروك فى الفن يتراجع تدريجيًا، وتلت ذلك فترة تزيد على الستين عامًا، كانت السيادة فيها للمانرزم. ويفسر بعض الباحثين حركة المانرزم بأنها رد فعل بعد فترة الباروك الأولى، كما يفسرون فترة الباروك المتأخرة بأنها هى الحركة المضادة التى حلت بعد ذلك محل المانرزم[1]. وتبعًا لهذا التفسير يكون قوام تاريخ القرن السادس عشر اصطدامات متكررة بين المانرزم والباروك، كان فيها النصر المؤقت لاتجاه المانرزم، والنصر النهائى للباروك — غير أن هذه النظرية تجعل عصر الباروك المتقدم يبدأ قبل المانرزم، وتبالغ فى الطابع الانتقالى العابر للمانرزم[2]. وواقع الأمر أن الصراع بين

---

(1) W. Pinder : "Das Problem der Generation", p. 140 – "Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1928, II, p. 252.

(2) تتمثل هذه النظرية أساسًا عند كل من :

الأسلوبين كان اجتماعيًا أكثر منه تاريخيًا. فالمانرزم هي الأسلوب الفنى لطبقة مثقفة أرستقراطية ذات ميول عالمية فى أساسها، على حين أن الباروك المتقدم تعبير عن اتجاه أكثر شعبية وانفعالية وقومية. وقد انتصر أسلوب الباروك الناضج على أسلوب المانرزم الأكثر تهذيبًا وفردانية، مثلما انتشرت الدعاية الكنسية لحركة الإصلاح المضادة، وأصبحت الكاثوليكية مرة أخرى هى ديانة الشعب. وقد تمكن فن البلاط فى القرن السابع عشر من تشكيل أسلوب الباروك وفقًا لحاجاته الخاصة، فهو من جهة قد حول النزعة الكلاسيكية الكامنة فيه بحيث جعل منها تعبيرا عن نزعة تسلطية حادة واضحة الاتجاه. ولكن المانرزم كانت في القرن السادس عشر هى أسلوب البلاط بلا منازع، فكانت هى المفضلة على كل اتجاه آخر فى كل بلاط أوروبى ذى نفوذ. فمصورو بلاط أسرة المديتشي فى فلورنسه، وفرانسوا الأول فى فونتنبلو، وفيليب الثانى فى مدريد، ورودلف الثانى فى براج، والبرخت الخامس فى ميونيخ، كانوا جميعًا منتمين إلى حركة المانرزم. وقد انتشرت رعاية الأمراء للفنون، مع أساليب البلاطات الإيطالية وعاداتها، فى جميع أرجاء أوروبا الغربية، بل لقد بولغ فيها فى بلاطات معينة — كما فى فونتنبلو مثلاً. وكان بلاط فالوا Valois بالفعل شديد الضخامة مفرطًا فى التظاهر، وقد ظهرت فيه سمات تذكر المرء بما سيظهر فيما بعد فى بلاط فرساى[1]. أما بيئة البلاطات الأصغر من ذلك فكانت أقل بريقًا، وأقل علنية، وكانت أكثر اتفاقًا فى بعض النواحي مع الطبيعة الداخلية العقلية الباطنة للمانرزم. وهكذا كان برنتسينو Bonzino وفازارى فى فلورنسه، وأدريان دى فريس Adriaen de Vries وباتولوميوس شبرانجر Bartholomaeus Spranger، وهانزفون آخن H. v. Achen ويوزف هينتس Josef Heinz فى براج، وسوستريس Sustris ، وكانديد Candid فى ميونيخ. يستمتعون بالبيئة المتماسكة الحميمة في بلاط أقل ادعاء وتظاهرا، بالإضافة إلى كرم سادتهم الراعين لهم. بل لقد كان هناك ود وتعاطف حتى فى علاقة فيليب الثانى

W. Weisbach : "Der manierismus", p. 162 – Margarete Hoerner : "Dor Manierismus als kuenstlerische Anschauungsform", Zeitschr. F. Aesth. u. allg. Kunstwiss., vol. 22, 1926, p. 200.

(1) Ernest Lavisse : Histoire de France, V, 1, 1903, p. 208 .

وفنانيه، وهو أمر يدعو إلى الدهشة نظرا إلى ما كان يتسم به هذا الملك من طابع كئيب متجهم. فقد كان المصور البرتغالي كويلهو Coelho من أقرب أصفيائه، وكان هناك ممر خاص يربط بين حجراته وبين ورش فناني البلاط، ويقال أنه كان هو ذاته مصورًا[1]. وعندما أصبح رودلف الثاني امبراطورًا، انتقل إلى قصر رادشين Hradshim في براج، وهناك انعزل عن بقية العالم مع منجميه، وسيميائييه (alchemists) وفنانيه، وأمر برسم صور فيها من النزعة الشهوانية الرقيقة ومن الرشاقة الأنيقة ما يوحي بجو تسوده اللذات في بيئة شبيهة ببيئة عصر الروكوكو، أكثر مما يوحي بالمسكن المنعزل الكئيب لحاكم مختل العقل. وكان فيليب ورودلف، وهما أبناء عمومة، لديهما على الدوام من المال ما يخصصانه للأعمال الفنية، ومن الوقت ما يكرسانه للفنانين أو متعهدي الفن، وكانت أضمن الطرق لمقابلتهما هي وجود عمل فني مع من يطلب المقابلة[2]. وكان في طريقة جمع هذين الحاكمين للأعمال الفنية نوع من النزوع الغيور الحريص على التخفي، فدوافع الدعاية والمباهاة تكاد تختفي وراء الستار، بينما أصبحت الأهمية الأولى لدافع اللذة الجمالية.

ولقد كانت حركة المانرزم كما عرفت في بلاطات الحكام، وخاصة في صورتها المتأخرة، حركة أوروبية متجانسة شاملة — فهي أول أسلوب دولي عظيم منذ الأسلوب القوطي. وكان مصدر شمول تأثيرها هو النزعة المطلقة التي انتشرت في جميع أرجاء أوروبا الغربية، واهتمام الأسر الحاكمة الشغوفة بالثقافة والطموحة إلى الفن. وأصبح للغة الإيطالية والفن الإيطالي في القرن السادس عشر نفوذ شامل، يذكر المرء بسلطة اللغة اللاتينية في العصور الوسطى. فالمانرزم هي الشكل الخاص الذي انتشرت به المنجزات الفنية لعصر النهضة الإيطالية إلى خارج إيطاليا. غير أن هذا الطابع الذي يتخطى حدود الدول ليس العنصر الوحيد الذي تشترك فيه المانرزم مع الأسلوب القوطي. فالإحياء الديني في هذه الفترة، والنزعة الصوفية الجديدة، والحنين إلى ما هو روحي، والاستهانة بالبدن، والاندماج في تجربة ما هو خارق

---

(1) Ludwig Pfandel : Spanische Kultur und Sitte des XVI. u. XVII Jahrhunderts, 1924, p. 5.
(2) L. Brieger, op. cit., pp. 109 – 10.

للطبيعة. كل ذلك يؤدى إلى تجديد للقيم القوطية، وهو تجديد لا يوجد عنه إلا تعبير خارجي، مبالغ فيه فى كثير من الأحيان، فى تلك الأشكال الهزيلة التى اتسم بها أسلوب المانرزم. والواقع أن النزعة الروحية الجديدة تتجلى فى التوتر بين العناصر الروحية والجسمية بصورة أوضح مما تتجلى فى التخلى التام عن المثل الأعلى الكلاسيكى للجمال الخير kalokagathia . ولا تنطوى المثل العليا الشكلية الجديدة بأية حال على زهد في مباهج الجمال الجسمى، وإنما تصور الجسم وهو يكافح من أجل التعبير عن العقل، وهى تصور الجسم وهو يلف ويلتوى، وينحنى وينثنى، تحت ضغط العقل، وينطلق علوا فى سورة تذكر المرء بحالات الوجد فى الفن القوطى. فالفن القوطى، حين صبغ الشكل البشرى بصبغة روحية، كان قد اتخذ أول خطوة كبرى فى تطور النزعة التعبيرية الحديثة، وها هى ذى حركة المانرزم تتخذ الخطوة الثانية عن طريق تفتيت موضوعية عصر النهضة، وتأكيد الاتجاه الذاتى للفنان، والإهابة بالتجربة الشخصية للمشاهد.

الفصل السادس
عصر الواقعية السياسية

كانت حركة المانرزم هي التعبير الفني عن الأزمة التي اجتاحت أوروبا الغربية بأسرها في القرن السادس عشر، والتي امتدت إلى جميع ميادين الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية. وقد بدأ الانقلاب السياسي بغزو فرنسا وأسبانيا لإيطاليا. وكانت فرنسا وأسبانيا هما أول دولتين كبيرتين استعماريتين في العصر الحديث. ففرنسا أصبحت دولة كبرى بعد تحرر التاج من الإقطاع وانتهاء حرب المائة عام نهاية موفقة بالنسبة إليها، أما أسبانيا فقد أصبحت كذلك بعد وحدتها مع ألمانيا والأراضي الواطئة، وهي وحدة كانت وليدة الصدفة، وأدت إلى ظهور قوة سياسية لا نظير لها منذ عهد شرلمان. ولقد شبه البعض البناء السياسي الذي كونه شارل الخامس بواسطة الأقاليم التي آلت إليه بالميراث بإدماج ألمانيا في مملكة الفرنجة، ووصف بأنه آخر محاولة كبرى لإعادة الوحدة بين الكنيسة والإمبراطورية[1]. ولكن هذه الفكرة لم يكن لها أساس حقيقي منذ نهاية العصور الوسطى، وبدلاً من أن تسفر عن الوحدة المطلوبة، أسفرت عن صراع سياسي سيطر على التاريخ الأوروبي طوال ما يربو على أربعمائة عام.

وكانت فرنسا وأسبانيا قد دمرتا إيطاليا وأخضعتاها، ووصلتا بها إلى حافة اليأس. وعندما بدأ شارل الثامن حملته الإيطالية، كانت ذكرى غزوات الأباطرة الألمان في العصور الوسطى قد تلاشت تمامًا. ولقد كان الإيطاليون على الدوام يتقاتلون فيما بينهم، ولكنهم لم يعودوا يعرفون معنى الخضوع لسيطرة دولة أجنبية . وكان الغزو المفاجيء قد أذهلهم، فلم يتمكنوا أبدًا من الإفاقة من الصدمة. وقد بدأ الفرنسيون باحتلال نابولي، ثم ميلانو، وأخيرًا فلورنسه. وسرعان ما طردهم الأسبان مرة أخرى من جنوب إيطاليا، ولكن لومبارديا ظلت طوال عدة عشرات من السنين

---

[1] H. A. L. Fisher : A Hist . of Europe, 1936, p. 525 .

مسرحًا لصراع بين الدولتين الكبريين المتنافستين. وظل الفرنسيون محتفظين بمراكزهم هناك حتى عام ١٥٢٥، عندما هزم فرانسوا الأول فى موقعة بافيا وأخذ أسيرًا إلى أسبانيا. وأصبحت إيطاليا كلها الآن فى قبضة يد شارل الخامس، الذى لم يعد راغبًا فى الاستسلام لرغبات البابا. وفى عام ١٥٢٧ تحرك اثنا عشر ألف جندى مرتزق ضد روما لمعاقبة كليمنت السابع. وانضمت هذه القوة إلى الجيش الإمبراطورى تحت امرأة قائد جيوش البوربون، وغزوا المدينة المقدسة، وبعد ثمانية أيام تركوها حطامًا. فقد نهبت هذه الجيوش الكنائس والأديرة، وقتلت القساوسة والرهبان، واغتصبت الراهبات وأهانتهن، وحولت كاتدرائية القديس بطرس إلى اسطبل، والفاتيكان إلى معسكرات للجند. وبدا أن نفس أسس ثقافة عصر النهضة قد هدمت، وأصبح البابا بلا حول ولا قوة، كما أن كبار رجال الدين ورجال البنوك لم يعودوا يشعرون بالأمان فى روما. وتبعثر أفراد مدرسة رافاييل، الذين كانوا يسيطرون على الحياة الفنية فى روما، وفقدت المدينة أهميتها الفنية فى الفترة التالية مباشرة[1].

وفى عام ١٥٣٠ وقعت فلورنسه بدورها فريسة للجيش الأسبانى الألمانى. ونصب شارل الخامس، بالاتفاق مع البابا، ألساندرو مديتشى أميراً وراثيًا على فلورنسه، وبذلك أزال آخر بقايا الجمهورية. وقد أدت الاضطرابات الثورية التى نشبت فى فلورنسه بعد تدمير روما، والتى ترتب عليها طرد أسرة مديتشى، إلى تعجيل البابا فى اتخاذ قراره بالوصول إلى اتفاق مع الإمبراطور. وأصبح رئيس الدولة البابوية الآن حليفًا لأسبانيا: فأصبح لأسبانيا نائب ملك مقيم فى نابولى، وحاكم أسبانى فى ميلانو، وفى فلورنسه كان الأسبان يحكمون بوساطة أسرة مديتشى، وفى فيرارا عن طريق أسرة استى Este ، وفى مانتوا عن طريق أسرة جونتساجا Gonzaga . وساد أسلوب الحياة الأسبانى والقانون الأخلاقى الأسبانى، وآداب اللياقة الأسبانية والأناقة الأسبانية، فى المركزين الفنيين فى إيطاليا، وهما روما وفلورنسه ومن جهة أخرى فإن السيطرة العقلية للغزاة، الذين كانت ثقافتهم متخلفة بالقياس إلى الإيطاليين، لم تتغلغل بعمق كبير، وظل ارتباط الفن بالتراث القومى قائمًا. ذلك لأنه حتى فى النواحى التى بدت فيها الثقافة الإيطالية خاضعة للتأثير الأسبانى، لم

---

[1] H. Dollmayr, loc. Cit., p. 463 .

تكن فى الواقع إلا سائرة فى اتجاه تطورى أدت إليه المقدمات الممهدة له فى القرن السادس عشر، وهو الاتجاه الذى كان يسعى إلى تحقيق النزعة الشكلية لفن البلاط بغض النظر تماما عن التأثير الأسبانى[1].

كان شارل الخامس قد غزا إيطاليا بمساعدة رأسمال ألمانى وإيطالى[2]. وحتى انتخاب الإمبراطور كان، بدرجات متفاوتة، مسألة أموال. وكانت هيئة من أصحاب البنوك تحت رئاسة أسر فوجر Fugger هى التى تنظم هذه العملية. ولم يكن ما يتقاضاه الناخبون قليلاً، فقد طلب البابا ما لا يقل عن مائة ألف دوكا ثمنًا لتأييده. ومنذ تلك اللحظة أصبح رأس المال التمويلى يسيطر على العالم. فالجيوش التى قهر بها شارل أعداءه ولم بها شمل إمبراطوريته كانت من خلق هذه القوة. صحيح أن حروبه وحروب خلفائه قد دمرت أكبر الرأسماليين فى عصره، ولكنها ضمنت للرأسمالية ذاتها سيطرة عالمية. ولم يكن مكسمليان الأول قد أصبح بعد قادرًا على جباية ضرائب منتظمة، والاحتفاظ بجيش دائم، إذ كانت القوة تكمن أساسًا فى الجيوش الإقليمية. أما حفيده فكان أول من نجح فى تنظيم مالية الدولة وفقًا لاعتبارات الأعمال الاقتصادية وحدها، فخلق بيروقراطية موحدة، وجيشًا مرتزقًا كبيرًا، وحول الأرستقراطية الإقطاعية إلى أرستقراطية بلاط وموظفين. فمنذ الوقت الذى عمل فيه ملاك الأرض على تأجير ضياعهم بدلاً من إدارتها بأنفسهم، تضاءلت حاشيتهم، وتهيأت الظروف لسيطرة السلطة المركزية[3]. وكان من الواضح عندئذ أن السير فى طريق النظام المركزى المطلق ليس إلا مسألة وقت – ومال. ولما كان الجزء الأكبر من دخل التاج يتألف من الضرائب التى تجبى من القطاعات غير الأرستقراطية وغير المميزة من السكان، فقد كان من مصلحة الدولة أن تشجع الازدهار الاقتصادى لهذه الطبقات[4]. ومع ذلك فقد كانت مصالح كبار الرأسماليين

(1) CF. Benedetto Croce : La Spagna nella vita ital. Del Rinascimento, 1917, p. 241.

(2) Richard Enrenberg : Das Zeitalter der Fugger, 1895, I, p. 415.

(3) Franz Oppenheimer : The State, 1923, pp. 244 – 5.

(4) CF. W. Cunningham : Western Civilization in its Economic Aspects. Med. And Mod. Times, 1900, p. 174.

هي التي تطغى، في كل أزمة، على هذا الاعتبار، إذ لم يكن الملوك قادرين على الاستغناء عن مساعدة هؤلاء الرأسماليين، على الرغم من إيراداتهم المنتظمة.

وفي الوقت الذي بدأ فيه شارل الخامس يوطد دعائم حكمه في إيطاليا، كان مركز التجارة العالمية قد تحول من البحر المتوسط إلى الغرب نتيجة لتهديد الخطر التركي، وكشف طرق ملاحية جديدة، وظهور البلاد المحيطة كقوى اقتصادية. وبعد أن حلت محل الدويلات الإيطالية، في تنظيم التجارة العالمية، دول ذات إدارة موحدة، لها أقاليم أوسع بكثير، وفي متناول أيديها وسائل أضخم كثيرًا، انتهى عهد الرأسمالية القديمة، وبدأت الرأسمالية الحديثة على نطاق واسع. وعلى الرغم من أهمية النتائج المباشرة لجلب المعادن النفيسة من أمريكا إلى أسبانيا — وأعني بهذه النتائج زيادة كمية النقد وارتفاع الأسعار — فإن هذا السبب لا يكفي لتعليل بداية العصر الجديد للرأسمالية. فإلى جانب الفضة الأمريكية (التي بذلت محاولة، لم تحرز نجاحًا كبيرًا، لمعاملتها كما لو كانت ثروة مجردة — أي لجمعها وتخزينها داخل البلد وفقًا لنظرية المذهب التجارى mercantilism) كان هناك عامل أهم بكثير، هو التحالف بين الدولة ورأس المال، وما ترتب عليه من مؤسسات رأسمالية خاصة لشارل الخامس، ومن مشروعات سياسية لفيليب الثاني.

والواقع أن من الممكن أن نلاحظ، منذ وقت مبكر جدًا، الاتجاه إلى الابتعاد عن مؤسسات الصناع الحرفيين، التي كانت تعتمد على موارد رأسمالية قليلة نسبيًا، والاستعاضة عنها بمؤسسات صناعية ضخمة، وإلى إحلال إدارة الأعمال المالية الخالصة محل تجارة السلع. وفي القرن الخامس عشر أصبح هذا الاتجاه هو الغالب في المراكز التجارية في إيطاليا والأراضي الواطئة. ولكن الصناعة الواسعة النطاق لم تحل محل المؤسسات الصغيرة المبنية على الاتفاق الفردى لحرفة معينة، ولم تجعلها عتيقة بالية، وكذلك لم تصبح المعاملات المالية منفصلة تمامًا عن تجارة السلع، إلا عند نهاية القرن السادس عشر. وأدى تخفيف جميع القيود على المنافسة الحرة، من جهة، إلى وضع حد لنظام الطوائف، كما أدى من جهة أخرى إلى انتقال النشاط الاقتصادى إلى مناطق تزداد تباعدا عن مناطق الإنتاج. واندمجت المشاريع الصغيرة

فـي وحـدات أكـبر، ولكـن هـذه الوحـدات كـان يديـرها رأسماليون يكرسـون أنفسهم بصـورة مـتزايدة لأعمـال مالية بحتة. وأصبح معظم الناس يجدون صعوبة متزايدة فى فهـم أسرار العوامل الأساسية فى الشئون الاقتصادية، ويرون أن قدرتهم على ممارسة أى تأثير فيها تقل بالتدريج. وأصبحت لمطالب السوق حقيقة غامضة، وإن كانت مع ذلـك حقيقة محـتومة لا راد لها، فهى تحلق فوق رءوس الناس وكأنها قوة عالية لا مفر منها. وفقدت المستويات الدنيا والمتوسطة شعورها بالأمان مع فقدانها لنفوذها فى الطوائف الحرفية، غير أن الرأسماليين بدورهم لم يشعروا بالأمان. فرغبتهم فى تأكيد ذاتهـم كانـت تدفعهـم إلى أن يظلـوا فى حركة دائمة، ولكن ازدياد نمو أعمالهم كان يدفعهـم إلى الـتغلغل فـى مجـالات تزداد خطورة على الدوام. وقد وقعت فى النصف الـثانى مـن القـرن سلسـلة غـير مـنقطعة من الأزمات المالية: ففى عام ١٥٥٧ أفلست الدولـتان الفرنسـية والأسـبانية، وفـى عام ١٥٧٥ أفلست أسبانيا مرة أخرى — وهى كـوارث لم تقتصـر عـلى زعـزعة دعـائم مؤسسـات الأعمـال الكبرى، بل كانت تعنى خراب عدد لا حصر له من المشاريع الاقتصادية الأضيق نطاقًا.

وكانـت أكثر الأعمال الاقتصادية إغراء هى التعامل فى قروض الدولة، ولكن نظـرًا إلى فداحـة ديـون الأمراء، فقد كانت هذه فى الوقت ذاته أخطر الأعمال. وكان لـدى الطـبقات الوسـطى، بودائعهـا فـى البـنوك والتزاماتها فى أسواق الأوراق المالية الـتى كانـت قـد أنشـئت حديـثًا، مصـالح واسعة فى هذه المقامرة، إلى جانب رجال البـنوك والمضـاربين المحـترفـين. وحـين لم تعد الموارد المالية للبيوت المصرفية المنفردة تكفـى لمواجهـة حاجـات الملـوك مـن رءوس الأموال، بدأ هؤلاء يطلبون ائتمانات من بورصـتى أنتورب وليون بدورهما[1]. وكانت هذه المعاملات من الأسباب التى أدت إلى ظهـور شـتى أنـواع مضاربات سـوق الأوراق المالية، كالتعامل فى الأسـهم، والمساومات الزمنـية، والتحكـيم، وعملـيات الـتأمين[2]. وسـيطرت عقلـية البورصـة عـلى أوروبـا الغربـية بأسـرها، وانتشرت حمى المضاربة، التى بلغت قمتها عندما قدمت الشركات فـى أرباحهـا الخيالـية لـلجمهور. وكانـت النتـيجة كارثـة بالنسـبة إلى الجمـاهير

---

(١) R. Ehrenberg, op. cit., II, p. 320.

(٢) Henri Sée : Les Origines du capitalisme moderne, 1926, pp. 39 – 9.

العريضة: إذ انتشرت البطالة نتيجة لتحول الاهتمام من الإنتاج الزراعى إلى الإنتاج الصناعى، وازدحمت المدن، وارتفعت الأسعار وانخفضت الأجور. وبلغ السخط الاجتماعى أوجه فى البلد الذى حدث فيه، وقتا ما، أكبر تراكم لرأس المال، وهو ألمانيا، وانفجر ذلك السخط بين الطبقة التى كانت تلقى أكبر قدر من التجاهل – وهى طبقة الفلاحين. وكان لذلك السخط ارتباط مباشر بحركة الفلاحين الدينية، وذلك، من جهة، لأن هذه الحركة هى ذاتها ناتجة عن الدينامية الاجتماعية للعصر، ولأن قوى المعارضة، من جهة أخرى، تجد أن أيسر طريقة هي التجمع تحت الراية المشتركة لفكرة دينية. ولم تكن الثورتان الاجتماعية والدينية وحدة لا تنفصم فى حركة اللامعمدانيين فحسب، بل أن الأصوات المعاصرة، كاحتجاجات شخص مثل أولريخ فون هوتن Ulrich von Hutten على سياسة الحماية الاقتصادية والاقتصاد النقدى وعلى الربا والمضاربة بالأرض – أى على ما أطلق عليه لفظ Fuggerei[1] – توحى بأن السخط كان لا يزال عمومًا يمر بمرحلة مضطربة غير محددة المعالم من مراحل تطوره. فكان هذا السخط يجمع بين الطبقات التى تهتم بالدين أكثر مما تهتم بالثورة الاجتماعية، وبين تلك التى تبدى بالثورة الاجتماعية اهتمامًا أعظم، بل لا تهتم إلا بها. ومع ذلك، فمهما انقسمت هذه العناصر فيما بينها، فإن العصور الوسطى كانت لا تزال قريبة العهد إلى حد يجعل كل الأفكار التى يمكن تصورها قابلة لأن يعبر عنها بأيسر السبل الممكنة من خلال الأنماط الفكرية والانفعالية للإيمان الدينى. وهذا ما يفسر تلك الحالة الغامضة المحمومة، وذلك التوقع الشامل، والغامض، للخلاص، اللذين تضافرت العوامل الدينية والاجتماعية على إحداثهما.

غير أن الحقيقة الحاسمة بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية لحركة الإصلاح الدينى هى أن هذه الحركة بدأت بموجة من السخط على فساد الكنيسة، وأن تقتير رجال الدين، والاتجار فى صكوك الغفران والمناصب الكنسية، كان هو السبب

---

[1] F. v. Bezold : "Staat u. Gesellschaft des Reformations zeitalters". In "Staat u. Gesellschaft der neuern Zeit". Die Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, p. 91 .
ملحوظة للمترجم: لفظ Fuggerei نسبة إلى إحدى الأسر الرأسمالية الكبرى فى ذلك العصر واسمها أسرة Fugger. (المترجم)

المباشر الذى أدى إلى دفع عجلة هذه الحركة. وقد أكدت الطبقات المضطهدة والمستغلة بعد ذلك أن اللعنة التى يصبها الكتاب المقدس على الأغنياء، والوعود التى يبشر بها الفقراء لا تصدق فقط على مملكة السماء. ومع ذلك فإن عناصر الطبقة الوسطى، التى تعاونت بحماسة فى الصراع ضد الامتيازات الإقطاعية لرجال الدين، لم تكتف بالانسحاب حالما تحققت أهدافها، بل قاومت أى تقدم يخدم مصالح الطبقات الدنيا إذا كان يلحق الضرر بمصالحها هى. وهكذا فإن البروتستانتية، التى بدأت حركة شعبية على أوسع أساس ممكن، أصبحت الآن ترتكز فى معظم الأحوال على الحكام المحليين وعلى عناصر الطبقة الوسطى هذه. ويبدو أن لوثر قد رأى، بحس سياسى صائب، أن الطبقات الثورية فى وضع لا أمل فيه، بحيث أخذ بالتدريج ينحاز إلى تلك المستويات الاجتماعية التى ترتبط مصالحها بحفظ القانون والنظام. وحين فعل ذلك ، فإنه لم يتخل عن الجماهير فحسب، بل أثار حفيظة الأمراء وأشياعهم على "أوباش الفلاحين من السفاكين والأفاقين". وكان من الواضح أنه أراد أن يبعد عن نفسه بأى ثمن شبهة الاتصال على أى نحو بالثورة الاجتماعية.

وكان لابد أن يكون لخيانة لوثر تأثير مدمر[1]. أما تفسير قلة الشواهد المباشرة على هذه النقطة قد يكون هو أن الطبقات التى خانها لم يكن لديها متحدثون حقيقيون باسمها خارج صفوف اللامعمدانيين. غير أن الكآبة العامة السائدة فى نظرة ذلك العصر إلى الأمور إنما هى تعبير غير مباشر عن خيبة الأمل التى لابد أن أوساطًا واسعة من الناس قد أحست بها إزاء الطريقة التى كان يسير عليها الإصلاح الدينى. فقد كان موقف لوثر "المعتدل" مثلاً مخيفًا من أمثلة الواقعية السياسية. ولم تكن تلك قطعًا أول مرة تلتقى فيها المثل العليا الدينية فى منتصف الطريق مع الحياة السياسية – إذ أن تاريخ المسيحية يبدو كله منحصرًا فى إيجاد توازن بين ما لله وما لقيصر – ولكن التنازلات كانت فى البداية تتم بالتدريج، وبمراحل انتقالية لا تكاد تكون ملحوظة، وكانت، فضلاً عن ذلك، تحدث فى فترة

[1] E. Belfort Bax : The Social Side of the German Reformation, II, The Peasant War in Germany, 1525 – 6, 1899, pp. 275 FF.

كانت فيها خلفية الحوادث السياسية خافية في معظم الأحيان على الجمهور. أما تدهور البروتستانتية فقد حدث في وضح نهار النزعة الإنسانية، وفي عصر ظهرت فيه الطباعة، والكتيبات، وكان فيه الاهتمام بالشئون السياسية، والقدرة على إصدار حكم فيها، ساريًا على الجميع. ومن الجائز أن القادة العقليين لذلك العصر لم يكونوا مهتمين على الإطلاق بقضية الفلاحين، وكانوا يدافعون عن قضايا مضادة تمامًا لها، ولكن كان لابد أن يتأثروا بذلك التحول العسكى الذى طرأ على فكرة عظيمة، حتى ولو كانوا معادين للإصلاح الدينى. والواقع أن وجهة نظر لوثر إزاء مشكلة الفلاحين إنما كانت مظهرا للاتجاه الذى كان من المحتم أن تسير فيه أية فكرة ثورية فى عصر الحكم المطلق[1].

لقد كانت البروتستانتية فى النصف الأول من القرن – أى فى الفترة السابقة للحروب الدينية، ومجلس ترنتو، والإصلاح الدينى المضاد الصارم – تواجه أوروبا الغربية بمشكلة ليست فقط كنسية وطائفية، وإنما هى مشكلة ضمير لا يستطيع أن يهرب منها أى شخص لديه شعور بالمسئولية الأخلاقية هروبًا كاملاً، وهى فى ذلك تشبه الحركة السفسطائية فى العالم الكلاسيكى، وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر، والاشتراكية فى عصرنا الحاضر. فبعد الإصلاح الدينى لم يعد هناك أى كاثوليكى شريف لم يقتنع بفساد الكنيسة وضرورة تطهيرها. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل أن تأثير تلك الأفكار التى نبعت من ألمانيا كان أعمق من هذا بكثير: فقد أصبح الناس شاعرين بطابع الجوانية inwardness والأخروية، والصرامة، فى العقيدة المسيحية، وهو الطابع الذى كان قد فقد من قبل، وأحسوا بحنين جارف إلى استعادة هذه الخصائص. والأمر الذى أثار حماسة المسيحيين الصالحين فى كل مكان، ولاسيما المثاليين والمثقفين فى إيطاليا، وكان فيه إلهام لهم، هو الاتجاه المضاد للمادية فى حركة الإصلاح الدينى، ونظرية التبرير عن طريق الإيمان، وفكرة الاتصال المباشر بالله، والرأى القائل أن جميع المؤمنين رجال الله (أو قساوسته). ولكن بعد أن أصبحت البروتستانتية عقيدة أمراء لا يهتمون إلا

[1] Friedrich Engels : Der deutsche Bauernkrieg, Passim.

بالسياسة، وطبقة لا تهتم إلا بالاقتصاد ، وبعد أن أوشكت على أن تصبح كنيسة جديدة، فإن هؤلاء المثاليين والمثقفين الذين كانوا قد شغفوا بها بوصفها حركة روحية خالصة، كانوا قطعًا أكثر الناس شعورًا بخيبة الأمل.

ولم تكن الرغبة فى روحانية جديدة، وفى تعميق الحياة الدينية، أقوى فى أى مكان مما كانت فى روما، كما لم يكن هناك فى أى مكان شعور أعظم مما كان لديها بالخطر الذى يهدد وحدة الكنيسة من جراء حركة الإصلاح الألمانية، حتى على الرغم من أن هذه المشاعر والأفكار لم تظهر فى الوسط المحيط بالبابا مباشرة. ولقد كان معظم أقطاب حركة الإصلاح الكاثوليكية من أصحاب النزعة الإنسانية المستنيرين الذين كانت لديهم أفكار تقدمية إلى حد بعيد عن عيوب الكنيسة وقسوة العملية اللازمة لتخليصها من عللها، ولكن نزعتهم التجديدية لم تصل إلى حد الشك فى السلطة المطلقة للبابوية. فجميعهم كانوا يريدون إصلاح الكنيسة من الداخل. ولكنهم كانوا قطعا يريدون إصلاحها، وقد اقترحوا البدء بعقد مجلس كنسى حر وعالمى. غير أن البابا كليمنت السابع أبى أن يستمع إليهم — فمن يدرى ماذا يمكن أن يسفر عنه مجلس كهذا! وفى حوالى عام ١٥٢٠ تكونت فى روما "جماعة الحب الإلهى"، وهى جماعة تهدف إلى ضرب أمثلة للتقوى وتقديم اقتراحات لإصلاح الكنيسة. وكان ينتمى إلى هذه الجماعة بعض من أكثر رجال الدين فى روما علمًا وفضلاً، مثل سادوليتو Sadoleto وجيبرتى Giberti وتينى Thiene وكارافا Caraffa . على أن نهب روما وضع حدا لهذا المشروع بدوره، إذ تفرق أعضاء الجمعية، وكان لابد من مضى بعض الوقت قبل أن يتمكنوا مرة أخرى من تجميع قواهم. وقد استمرت الحركة فى البندقية، حيث كان أقوى دعائمها هم سادوليتو، وكونتارينى Contarini وبولى Pole . وكان الهدف هنا، كما سيكون فى روما فيما بعد، هو التوفيق بين اللوثرية وبين الحفاظ على المضمون الأخلاقى لحركة الإصلاح الدينى لصالح الكنيسة الكاثوليكية، ولاسيما مذهب التبرير بالإيمان.

وكانت فيتوريا كولونا Vittoria Colonna وأصدقاؤها، الذين ميكلانجلو واحدًا منهم ابتداء من عام ١٥٣٨، مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بتلك الأوساط ذات التعليم

الإنساني، التي كان اهتمامها منصبًا على الدين. وقد وصف المصور البرتغالي فرانشسكو دى هولاندا، في كتابه "محادثات عن التصوير" (١٥٣٩)، الحماسة الدينية لهذه الجماعة، التي تعرف بها عن طريق أحد أصدقائه، وروى أمورًا منها اجتماعاتها في كنيسة القويس سلفسترو على جبل كافالو، حيث كان يقوم عالم مشهور من علماء اللاهوت في ذلك العصر بشرح رسائل القديس بولس. وأغلب الظن أن ميكلانجلو تلقى هنا، في صحبة فيتوريا كولونا وأصدقائها، القوة الدافعة الحاسمة التي أدت إلى تجدد حياته الروحية وإلى ظهور الأسلوب الروحاني في أعماله الأخيرة. والواقع أن التطور الديني الذى مر به كان متمشيًا تمامًا مع فترة الانتقال المؤدية من عصر النهضة إلى حركة الإصلاح المضادة، ولكن وجه الغرابة فيه هو ذلك الانفعال العنيف الذى اقترن بتحوله الباطن، والعمق الذى عبر به عنه في أعماله. ويبدو أن ميكلانجلو، حتى في شبابه، كان شديد الحساسية للمؤثرات الدينية. وقد تركت شخصية سافونارولا Savonarola [*] ومصيره أثرًا لا يمحى في نفسه، فقد ظل طوال حياته بمعزل عن أوجه النشاط الدنيوية، وهو موقف لابد أن أصله راجع إلى هذه التجربة. وكانت تقواه تزداد عمقًا كلما تقدم به العمر، فأصبحت أشد حرارة وتمسكًا وأقوى سيطرة عليه، حتى امتلأت بها روحه، ولم تقتصر على الحلول محل مثله العليا المنتمية إلى عصر النهضة، بل جعلته يشك في الهدف من كل نشاطه الفني، وفي قيمته. على أن التحول لم يحدث دفعة واحدة، وإنما حدث بالتدريج. وكانت مظاهر النظر إلى الفن على طريقة المانرزم، التي تتجلى في اختلال الإحساس بالانسجام، وقد ظهرت من قبل في بعض أعمال، مثل مقابر أسرة المديتشي، والمستطيلات الركنية في سقف الكنيسة الستينية. وفي "يوم القيامة" (١٥٣٤ — ٤١) كانت الروح الجديدة هي المسيطرة عليه كل السيطرة، فلسنا هنا إزاء

---

[*] جيرولامو سافونارولا (١٤٥٢ – ١٤٩٨) مصلح ديني وسياسي إيطالي، كان يدعو في فلورنسه إلى تجديد للمسيحية على أسس روحية، وبالتالي إلى إحياء المجتمع بالتقشف والتخلي عن متاع الدنيا. وكان له دور كبير في الحركات السياسية التي حدثت في فلورنسه في أواخر القرن الخامس عشر. وقد اتهم بادعاء النبوة، وطرده البابا من الكنيسة، وحكم عليه بالموت حرقًا عقابًا له على "تجديفه". وظل إلى آخر لحظات حياته مؤمنًا بمبادئه الإصلاحية. (المترجم)

نصب يرتفع متغنيًا بالجمال والكمال، والقوة والشباب، بل نحن إزاء صورة رعب ويأس، وصيحة للخلاص من الفوضى التى تهدد فجأة بابتلاع عالم عصر النهضة. فالتقوى الدينية، والرغبة فى إخماد كل ما هو أرضى، وجسمى، وحسى، فى كيان المرء، تسود هذا العمل. وفيه يختفي الانسجام المكانى لتكوينات عصر النهضة، إذ أن المكان الذى يتحرك فيه التصوير هو مكان غير حقيقى، متقطع، ولا يرى بطريقة موحدة، كما أنه لا يركب تبعًا لمقياس واحد شامل. وفى كل وجه من أوجه هذا العمل نجد تعبيرًا عن الخروج الواعى، الذى يتخذ فى كثير من الأحيان صبغة المبالغة المتعمدة، عن المبادىء القديمة للتنظيم، وتشويهًا وتحطيمًا لصورة العالم السائدة فى عصر النهضة – ويتمثل ذلك أساسًا فى إلغاء قواعد المنظور، الذى يظهر أوضح ما يكون فى عدم وجود التجسيمات المكانية foreshortenings ، وبالتالى، فى المبالغة فى معالجة الأشكال العليا فى التكوين بالنسبة إلى الأشكال الدنيا[1]. والواقع أن "يوم القيامة" فى الكنيسة الستينية هو أول عمل فنى هام فى العصور الحديثة لم يعد "جميلاً"، ويعود بنا إلى الوراء، إلى تلك الأعمال الفنية فى العصور الوسطى التى لم تكن قد أصبحت جميلة بعد، وإنما كانت تعبيرية فحسب. ومع ذلك فإن عمل ميكلانجلو يختلف عنها اختلافًا شديدًا: فهو يمثل احتجاجًا، تم الوصول إليه بصعوبة واضحة، على جمال الشكل وكماله وخلوه من كل شائبة، وهو دعوة إلى عدم التناسق، تنطوى على عنصر عدوانى فيه تحطيم للذات. ولم يكن ذلك العمل فقط إنكارًا لتلك المثل العليا التى حاول فنانون مثل بوتيتشللى وبيروجينو تحقيقها فى هذا المكان ذاته، بل كان أيضًا إنكارا للغايات التى استهدفها ميكلانجلو ذاته فى صوره الموجودة فى سقف هذه الكنيسة الستينية ذاتها، وتخليا عن تلك المثل العليا فى الجمال، التى تدين لها الكنيسة ذاتها بوجودها، والتى يرجع إليها أصل حركة البناء والتصوير فى عصر النهضة بأسرها. ولنلاحظ أن هذه لم تكن مجرد تجربة فنان ميال إلى الإغراب، ويفتقر إلى الشعور بالمسئولية، بل إنها عمل صدر عن أشهر فنان فى العالم المسيحى، وكان المقصود منه أن يزين أهم مكان

---

[1] Walter Friedlaender : "Die Entstehung des antiklassischen Stills in der ital. Mal. Um 1520", Repertorium f. Kunstwiss., vol. 46, 1925, p. 58 .

كان في مقدور المسيحية أن تقدمه، وهو الحائط الرئيسى لكنيسة البابا الداخلية. لقد كان ذلك بالفعل عالمًا بسبيله إلى الانهيار.

وتمثل صور "الفرسك" فى كنيسة باولينا، وهى "دخول القديس بولس إلى المسيحية" و"صلب القديس بطرس" (١٥٤٢ — ٩) المرحلة التالية فى تطور ميكلانجلو. ففى هذه الصور لا نجد أدنى أثر للنظام المنسجم لعصر النهضة. بل إننا نجد فى الأشكال البشرية شيئًا من انعدام الحرية، ومن الحيرة الحالمة، وكأنها تعمل مرغمة بقوة خفية لا مهرب منها، وتحت ضغط لا يمكن كشف أصله. وفيها نجد أجزاء فارغة من المكان، تتناوب مع أجزاء من المكان ممتلئة أكثر مما ينبغى، ومساحات مجدبة من الصحراء مع بقع مزدحمة بعدد كبير من البشر يقفون متراصين، وكأنهم فى حلم مزعج. وهنا يلغى التجانس البصرى والاتصال فى المكان، ولا يتحقق العمق المكانى بالتدريج، بل يبدو كأن الأرض تنشق عنه فجأة، إن جاز هذا التعبير، وتخترق المحاور المائلة الصورة وتكون ثغرات محيطة بالمكان فى خلفية الصورة. ويبدو أن الغرض الوحيد من العناصر المكانية فى التكوين هو التعبير عن جزع الأشكال البشرية وتشردها. ولم يعد هناك أى ارتباط بين الأشكال البشرية وبين الموضع الذى تحتله، أو بين الإنسان والعالم. بل أن الشخصيات الداخلة فى المنظر تفقد كل صفات فردية مميزة لها، فتلغى العلامات الدالة على السن، والجنس، والمزاج، ويصبو كل شىء إلى العمومية والتجريد والنمطية. وتتوارى أهمية الشخصية الفردية إلى جانب الأهمية الهائلة للبشرية بوجه عام. ولم ينتج ميكلانجلو أعمالاً كبيرة أخرى بعد انتهائه من الصور الحائطية لكنيسة باولينا، بل كان كل إنتاجه الفنى خلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من حياته هو لوحة "بييتا Pietà" فى كاتدرائية فلورنسه (١٥٥٠ — ٥) و"بييتا روندانينى Pietà Rondanini" (١٥٥٦ — ٦٤)، وكذلك رسوم لعملية صلب، بل إن هذه الأعمال ذاتها إنما تستخلص النتائج الحتمية من القرار الذى كان قد اتخذه من قبل. وكما يقول زمل Simmel فإن لوحة "بييتا روندانينى" "ولم تعد تنطوى على مادة يراد من الروح أن تدافع عن نفسها ضدها، بل أن البدن قد كف عن الصراع فى سبيل استقلاله، وأصبحت

الظواهر المعروضة لا جسمية"[1]. والواقع أن هذا العمل لا يكاد يعود مسألة فنية على الإطلاق، وإنما هو انتقال من عمل فني إلى اعتراف صوفي، وهو عرض فريد لذلك المجال الروحي الوسيط الذى يتلاقى فيه الجمالى مع الميتافيزيقى، وهو فعل تعبير يبدو، فى تحليقه بين المحسوس وما فوق المحسوس، منتزعًا من الذهن بقوة. والنتيجة التى يصل إليها آخر الأمر فى هذا العمل هى شىء أقرب إلى الخواء — أعنى شيئًا بلا شكل، ولا نغمة، ولا معالم محددة.

كان الإخفاق النهائى لمفاوضات كونتارينى فى مجلس راتسبون Ratisbon عام ١٩٤١ يمثل نهاية الفترة "الإنسانية" الأولى فى حركة الإصلاح الكاثوليكية. وأصبحت أيام الرجال المستنيرين، الرحماء، المتسامحين، مثل سادوليتو وكونتارينى وبولى، معدودة. وانتصر مبدأ الواقعية على طول الخط، بعد أن أثبت المثاليون أنهم عاجزون عن التحكم فى عالم الواقع. ويمثل بولس الثالث (١٥٣٤ — ٤٩) مرحلة الانتقال من عصر النهضة المتسامح إلى عصر الإصلاح المضاد المتعصب. وفى عام ١٥٥٢ أدخل نظام محاكم التفتيش، وفى عام ١٥٤٣ استحدثت الرقابة على المطبوعات، وفى ١٥٤٥ افتتح مجمع ترنتو. وأدى الإخفاق الذى حدث فى راتسبون إلى اتخاذ موقف التصلب، وإلى إعادة الكاثوليكية بالسلطة والقوة. وبدأ اضطهاد أصحاب النزعة الإنسانية من بين الرتب العليا من رجال الدين. وتمثلت الروح الجديدة، روح التعصب والعداء لعصر النهضة، فى جميع المجالات، ولاسيما فى تأسيس الأديرة الجديدة، والعودة إلى الزهد، وظهور قديسين جدد، مثل كارلو بورروميو C. Borromeo وفيليبونيرى، ويوحنا الصليبى، والقديسة تريزا[2]. ولكن ليس أدل على التغيير فى المجرى العام للأحداث من إنشاء الطائفة اليسوعية (الجزويت)، التى ستصبح فيما بعد أنموذجًا للصرامة فى العقيدة وللنظام الكنسى الدقيق، والتى أصبحت أول حالة تتجسد فيها الفكرة الشمولية. ويدل المبدأ السائد

---

[1] Georg Simmel : "Michelangelo". In "Philosophische Kultur", 1919, 2nd edit., p. 159.

[2] CF. Nikolaus Pevsner : "Gegenreformation und Manierismus". Repertorium F. Kunstwiss., vol. 46, 1925, p. 248 .

لديهـا، وهـو مبدأ "الغاية تبرر الوسيلة"، على الانتصار الساحق للواقعية السياسية، وهو أوضح تعبير ممكن عن هذه السمة العقلية الأساسية لذلك العصر.

ولقد كان ميكافيلي أول من وضع نظرية الواقعية السياسية وبرنامجها، ففي مؤلفاتـه نجـد مفتاحًا لكـل جوانب النظرة إلى العالم في حركة المانرزم، وهي النظرة الـتي تتصـارع مـع هـذه الفكـرة فـي يـأس. ولكـن ميكافيـلي لم يكن هو الذي اخترع "الميكافيلية" — أي الفصل بين الممارسة العلمية للسياسة وبين المثل العليا المسيحية، إذ أن أصـغر أمير في عصر النهضة كان ميكافيليا جاهزًا. ولكن ما كان له الفضل فيه بـالفعل هـو نظـرية العقلانـية السياسـية، التي كان هو أول من صاغها، كما كان في الوقـت ذاتـه أول من دعا بذهن واضح إلى فكرة تطبيق الواقعية المنهجية الواعية على الشـئون العملـية. ومـع ذلك فلم يكن ميكافيلي إلا مدافعًا عن عصره ومتحدثًا بلسانه. ولـو كانت نظرياته مجرد نزوة غريبة مسرفة لفيلسوف ذكي قاس، لما كان لها التأثير المدمـر الـذي كـان لهـا بالفعل، ولما هزت ضمير كل شخص لديه وعي أخلاقي، كما فعلـت حقـا. ولـو كانـت كـتاباته شيئًا يتعلق بالأساليب السياسية للطغاة الإيطاليين الصـغار فحسـب، لمـا كانـت قطعًـا أكـثر إثارة من القصص المخيفة التي انتشرت في الخـارج عـن أخـلاق هـؤلاء الطغاة. والواقع أن التاريخ قد عرف أمثلة للواقعية أصرح من جرائم زعماء العصابات ومرتكبي جرائم دس السم، الذين جعلهم ميكافيلي نماذج لـه. فـأي وصـف آخـر غـير الواقعـية الصـارمة ينطـبق عـلى شـارل الخامس، راعي الكنيسـة الكاثوليكـية، الـذي هـدد حـياة الأب المقـدس (الـبابا)، ودمـر عاصـمة المسيحية؟ وأي وصف غيرها ينطبق على لوثر، مؤسس عقيدة الشعب الحديثة بمعنى الكلمة، الذي خان عامة الناس لحساب السادة النبلاء، وجعل ديانة الجوانية عقيدة لأكـثر طـبقات المجـتمع كفـاءة في الشئون العملية، وأكثرها حرصًا على متاع الحياة الدنـيا؟ ومـاذا نقـول عـن اجناتيوس لويولا Ignatius Loyola الـذي كـان عـلى اسـتعداد لصـلب المسـيح مـرة أخـرى لـو كانـت تعاليم الرب بعد بعثه تهدد استقرار الكنيسة، على حد تعبير دستويفسكي في روايته؟ وكيف نصف أي أمير يخطر ببالنا فـي هـذه الفـترة، ممن كانوا يضحون بسعادة رعاياهم في سبيل مصالح الرأسماليين؟ ألم يكـن الاقتصـاد الـرأسمالي كلـه، عـلى المـدى الطويـل، مجـرد مثال يشرح نظرية

مكيافيلي؟ ألم يبين بوضوح أن الواقع خاضع لضرورته الصارمة، وأن كل الأفكار المجردة تقف عاجزة عندما تواجه منطقه الذى لا يرحم، وأن الاختيار الوحيد هو الاختيار بين الخضوع له أو التعرض للدمار على يديه؟

إننا لا نجد أنفسنا بحاجة إلى التنويه بأهمية مكيافيلي بالنسبة إلى معاصريه والأجيال القليلة التالية له . ذلك لأن القرن الذى عاش فيه قد أحس كله بالخوف والجزع والاضطراب العميق عندما صادف أول مفكر كبير تخصص فى كشف المستور وعرضه بصراحة قاسية، واستبق بذلك ماركس ونيتشه وفرويد. وما على المرء، إذا أراد أن يدرك مدى تأثيره فى خيال الناس، إلا أن يعود بذهنه إلى الدراما الإنجليزية فى العصرين الاليزابيثى واليعقوبى، وهى الدراما التى كان مكيافيلي شخصية منحلة من شخصياتها، يتجسد فيها كل خداع ونفاق، بحيث بدأ الاسم العلم "ميكافيلي"، يتحول إلى صفة عامة هى الميكافيلية. والحق أن عنف الطغاة لم يكن هو الذى أحدث الصدمة الشاملة، ولم تكن مدائح شعراء البلاط هى التى ملأت العالم بالسخط والاستنكار، بل أن ما سبب هذا كله هو تبرير أساليبهم على يد رجل سمح لدعوة الرقة والتهذيب بأن تقف إلى جانب فلسفة القوة، ولحقوق النبلاء بأن تقف إلى جانب حقوق الأذكياء، وأخلاق "الأسود" بأن تقف إلى جانب أخلاق "الثعالب"[1]. والواقع أنه كان هناك، منذ أن وجد حكام ومحكومون، وسادة وعبيد، ومستغلون ومستغلون، نظامان أخلاقيان متباينان، أحدهما للأقوياء والآخر للضعفاء. وكل ما فعله مكيافيلي هو أنه كان أول من نبه الناس إلى هذه الثنائية الأخلاقية، وأول من حاول تبرير الاعتراف بمعايير للسلوك فى شئون الدولة تختلف عن المعايير الشائعة فى الحياة الخاصة، والاعتراف – قبل ذلك كله – بأن مبادىء الإخلاص والصدق فى الأخلاق المسيحية ليست ملزمة إلزامًا مطلقًا للدولة وللأمير. ولم يكن للميكافيلية، فى مذهبها القائل بازدواج الأخلاق[2] إلا نظير واحد فى تاريخ أوربا الغربية، هو مذهب "ازدواج الحقيقة"، الذى أحدث انفصامًا حاسمًا فى ثقافة العصور الوسطى، واستهل عهد المذهب الاسمى والمذهب الطبيعي. فهنا ظهر فى العالم الأخلاقى

---

(1) Machiavelli : Il Principe, cap. XVIII.

(2) CF. Pasquale Villari : Machiavelli e I suoi tempi, III, 1924, p. 174.

انفصام شبيه بذلك الذى كان قد ظهر قبل ذلك فى العالم العقلى، وإن كانت الصدمة فـى هـذه المرة أشـد، لأن الأمـر كـان يـنطوى على تهديد للمزيد من القيم الأساسية الحاسمة. والواقـع أن عـنف الانقسام قـد بلـغ حـدا يستطيع معه أى شخص لديه معرفة وثيقة بـأى عمـل من الأعمال الأدبية الهامة فى هذه الفترة أن يحدد إن كان هـذا العمـل قـد كتـب قبل اطلاع كاتبه على أفكار ميكافيلى أو بعده. ولنذكر فى هذا الصـدد أنـه لم يكـن مـن الضـرورى على الإطلاق أن يقرأ المرء كتابات مكيافيلى ذاته لكـى يعـرف آراءه، إذ أن قـراءها كانوا بالفعل قليلين جدًا، فقد كانت فكرة الواقعية السياسـية و"ازدواج الأخـلاق" مشـاعا للجميع، وكانت تنتقل إلى الناس بأشد الطرق تبايـنًا. وقـد وجد مكيافيلى اتباعا له فى جميع ميادين الحياة، رغم أن البعض كانوا أحـيانًا يشتبهون فى وجود تلاميذ للشيطان فى أماكن لم يكن لهم فيها وجود بالفعل عـلى الإطـلاق. وكان يبدو أن كل كذاب يتكلم لغة مكيافيلى، كما كانت كل سخرية لاذعة تقابل بالريبة والشك.

وقـد أصـبح مجمـع ترنـتو أكـبر مـيدان لتعلـيم الواقعية السياسـية. ذلك لأنه اتخـذ، بطـريقة عملـية رزيـنة، تدابـير بـدت هـى أفضـل ما يكفل الملاءمة بين نظم الكنيسة ومبادىء الإيمان من جهة وبين ظروف الحياة الحديثة ومقتضياتها من جهة أخـرى. وقـد أراد القـادة العقلـيون للكنيسة فى هذا المجمع أن يرسموا خطا فاصلاً واضـح المعـالم بـين الـتزام الدين والتجديف به. فإذا لم يكن قد أصبح من الممكن منع الانشـقاق، فـلا أقـل مـن الحيلولة دون استفحاله. وقد اعترف المجتمعون بأن تأكيد الاخـتلافات أفضـل، فـى الظـروف القائمـة، مـن إخفائها، وبأن زيادة المطالب التى تفـرض عـلى المؤمن أفضل من أقلالها. وكان انتصار وجهة النظر هذه يعنى وضع حد لوحـدة العـالم المسـيحى الغـربى[1]. ولكـن انتهاء مداولات مجمع ترنتو، التى دامت ثمانية عشر عامًا، سرعان ما أعقبه تغيير آخر فى السياسـة المتبعة، أملته روح واقعية عمـيقة، خففت إلى حد بعيد من قسـوة الفترة التى كان المجمع منعقدًا فيها، ولاسـيما

[1] Albert Ehrhard : "Kathol. Christentum u. Kirche Westeuropas in der Neuzeit". In "Gesch. Der Christ. Relig. Kultur der Gegewart", 1909, 2nd edit., p. 313.

فـى المسائل المتعلقة بالفن. فلم تعد هناك حاجة إلى الخوف من إساءة تفسير التمسك بالعقيدة، وأصبح الشعار السائد الآن هـو التخفيف من كآبة الكاثوليكية المناضلة، والاستعانة بـالحواس فـى نشـر الإيمـان، وجعـل صـور العبادة الإلهية أكثر بهجة، وتحويـل الكنيسـة إلى مركـز بـراق جـذاب لشـعبها بأكمله. ومع ذلك فقد كانت تلك أهدافًا لم يمكـن تحقيقها لأول مـرة إلا فـى عصر الباروك، وظلت القرارات الصارمة لمجمـع ترنـتو تعـد ملـزمة طـوال فـترة المانـرزم – ولكـن نفس مبدأ الواقعية المنظمة الرزيـنة، هـو الـذى أوحـى فـى إحدى الحالتين بانتهاج طريق القسوة الزاهدة، وفى الحالة الأخرى بتمجيد الحواس.

كـان عقـد المجمـع يعـنى نهاية النزعة التحررية فى علاقة الكنيسة بالفن. فقـد وضـع الفـن المخصـص لأغـراض الكنيسـة تحت إشراف اللاهوتيين، وكان على المصـورين، وخاصة عندما يقومون بأعمال ضخمة، أن يلتزموا بدقة تعاليم مستشاريهم الروحـيين. وقـد أعـرب جوفـانى باولو لوماتسو G. Paolo Lomazzo ، وهو أكبر الـثقات فـى الفـن الـنظرى فـى عصـره، عـن رغبـته الصـريحة فى أن يلتمس المصور نصيحة اللاهوتـيين عـند تصـوير الموضـوعات الديـنية[1]. وفـى لوحـة "كابـرارولا Caprarola"، كـان الفـنان تـاديو تسـوكارى Taddeo Zuccari يمتـثل لتعليماته حـتى فـى اختـيار الألوان، ولم يكتف فازارى بعدم الاعتراض على التوجيهات التى كـان يـتلقاها مـن فنشنسو بورجينى Vincenzo Borghini ، الباحث الدومنيكانى فـى الفـن، خلال عمله فى كنيسة باولينا، بل إنه كان يحس بعدم الارتياح عندما لا يكـون بورجيـنى بالقـرب مـنه[2]. والواقـع أن المضـمون العقـلى لمجموعـات صـور "الفرسـك" وقطع المذابح التى أنتجها فنانو المانرزم كان فى معظم الأحيان من التعقيد بحيـث يـنبغى افـتراض وجـود تعاون بين المصورين واللاهوتيين، حتى فى الحالات الـتى لا توجـد فـيها أدلـة مباشرة على قيام مثل هذا التعاون. فاللاهوت الموروث عن العصـور الوسـطى قـد اسـتعاد حقوقه فى مجمع ترنتو، بل لقد زاد نفوذه عمقًا، من حيث أن كثيرا من المسائل التى كانت مناقشتها تترك بلا تحفظ للبحث المدرسى فى

---

(1) G.P. Lomazzo : Idea del tempio della pittura, 1590, cap. VIII.

(2) Charles Dejob : De l'influence du Concile de Tente, 1884, p. 263 .

العصور الوسطى، أصبحت السلطة هي التي تبت فيها الآن[1]. وبالمثل فإن اختيار الوسائط الفنية أصبح يخضع الآن للشروط التي يضعها أولئك الذين يكلفون الفنانين بإنتاج أعمال فنية للكنيسة، وهي شروط كانت في أحوال كثيرة أقسى من تلك التي كانت توضع في العصور الوسطى، مع أنه كان من الممكن في معظم الأحوال ترك الاختيار، ببساطة، للفنان نفسه. وأصبح ممنوعًا الآن، بصفة خاصة، تخصيص أي مكان في الكنائس للأعمال الفنية المستلهمة من تعاليم باطلة أو المتأثرة بها. فكان على الفنانين أن يلتزموا بدقة الصورة المعترف بها رسميًا للقصص الواردة في الكتاب المقدس، والتفسير الرسمي لمسائل العقيدة. وهكذا أخذ أندريا جيليو Andrea Gilio على ميكلانجلو، في لوحته "يوم القيامة"، تصويره للمسيح بدون لحية، وعربة شارون الأسطورية، وحركات القديسين، الذين يسلكون، في رأيه، كما لو كانوا يحضرون مصارعة للثيران، وترتيب ملائكة الوحي، الذين يقفون كل إلى جوار الآخر، على عكس ما هو وارد في الكتاب المقدس، على حين أنه كان يجب أن يوضعوا في أركان الصورة الأربعة، إلخ .. واضطر فيرونيزي Veronese إلى المثول أمام محكمة التفتيش لأنه أضاف في لوحته "عشاء في بيت ليفي" شتى أنواع الموضوعات التي اختيرت اعتباطًا، كالأقزام، والكلاب، ومهرج معه ببغاء، وغيرها من الموضوعات المماثلة، إلى الأشخاص الواردة أسماؤهم في حكاية الكتاب المقدس. وقد حظرت أوامر مجمع ترنتو تصوير العري، وكذلك أي نوع من التصوير الإيحائي، الدنيوي، غير المهذب، في الأماكن المقدسة. وكانت جميع الكتابات المتعلقة بالفن الديني، التي ظهرت بعد مجمع ترنتو — ولاسيما كتاب Dialogo degli errori dei pittori (محاورة في أخطاء المصورين) من تأليف جيليو Gilio (١٤٦٤) وكتاب Riposo من تأليف رافاييلي بورجيني (١٥٨٤) — تعارض جميع ضروب العري في الفن الكنسي[2].

---

[1] R.V. Laurence : "The Church and the Reformation", Cambridge Mod. Hist., II, 1903, p. 685 .

[2] Emile Mâle : L'Art relig. Après le Concile de Trente, 1932, p. 2.

وكان من رأى جيليو أنه حتى في الحالات التي يمكن فيها تصوير شخصية عارية بحيث يكون ذلك التصوير متفقًا تمامًا مع رواية الكتاب المقدس، فإن من واجب الفنان أن يضيف على الأقل ثوبًا ساترا. وعمل كارلو بوروميو C. Borromeo على إزالة جميع الصور التي بدت له غير مهذبة من الأماكن المقدسة الداخلة في نطاق نفوذه. كذلك فإن المثال أماناتي Ammanati تبرأ من التماثيل العارية البريئة التي كان قد صنعها في شبابه، وذلك في ختام حياته الفنية الناجحة. على أنه لا شيء أدل على روح التعصب وضيق الأفق في ذلك العصر من المعاملة التي لقيتها لوحة ميكلانجلو "يوم القيامة". ففي عام ١٥٥٩ طلب بولس الرابع إلى دانييلي دافولتيرا Daniele da Volterra أن يغطي الأشكال البشرية العارية التي تبدو مثيرة بوجه خاص في اللوحة. وفي عام ١٥٦٦ أمر بيوس الخامس بإزالة أجزاء أخرى غير مهذبة من اللوحة. وأخيرًا أراد كليمنت الثامن تحطيم اللوحة كلها، ولم يمنعه من تنفيذ خطته إلا التماس قدمته إليه أكاديمية القديس لوقا. ولكن الأمر الملفت للنظر، أكثر من سلوك البابوات، هو أن فازاري نفسه — في الطبعة الثانية من كتابه "السير Vite" — يحمل على عرى الأشكال البشرية في لوحة "يوم القيامة" على أساس أنه غير ملائم للغرض الديني المقصود من هذه اللوحة.

وقد وصفت فترة مجمع ترنتو بأنها "ميلاد الخفر والحياء"[1]. ومن المعروف أن الثقافات المبنية على الأرستقراطية أو على القيم الأخروية تقف موقف العداء من تصوير العرى، ومع ذلك فلم يكن هناك مثل هذا الخفر في المجتمع الأرستقراطي بالعصر الكلاسيكي القديم، ولا في المجتمع المسيحي بالعصور الوسطى: فقد كانت هذه المجتمعات تتحاشى العرى، ولكنها لم تكن تخشاه. وكان موقفها معا هو جسمي أوضح معالم، في نظرها، من أن يجعلها تلجأ في أى وقت إلى وضع "ورقة التوت"، التي تنطوي على إخفاء للجنس وتأكيد له في الوقت ذاته. ولم يبدأ ازدواج دلالة مشاعر الجنس في الظهور إلا بعد بداية حركة المانرزم، وكان فيها مرتبطًا

[1] Julius Schlosser : Die Kunstliteratur, p. 383 .

بالثنائية الكاملة لتلك الثقافة التي اجتمعت فيها أشد الأضداد تنافرًا: أعني أكثر المشاعر تلقائية مع أشدها تصنعًا، وأقوى إيمان ممكن بالسلطة مع أشد النزعات الفردية عشوائية، وأكثر أنواع التعبير الفني عفة مع أكثر ألوان الفن إباحية. فهنا لم يكن الحياء مجرد رد فعل واعٍ على الشهوانية المثيرة للفن الذى كان ينتج مستقلاً عن الكنيسة، مثل ذلك الفن الذى كان منتشرًا في معظم البلاطات، بل لقد كان هو ذاته ضربًا من ضروب الشهوانية المكبوتة.

ولقد كان مجمع ترنتو معاديًا لكل وجه من أوجه النزعة الشكلية والحسية في الفن. وهكذا فإن جيليو كان يشكو – مستوحيًا روح المجمع الحقيقية – من أن الفنانين لم يعودوا معنيين بالموضوع، بل أصبح اهتمامهم منصبًا على مجرد العرض المثير لمهارتهم التي يكتسبونها بطريقة مصطنعة. وقد أعرب المجمع عن نفس المعارضة لاستعراض البراعة الفنية، ونفس الدعوة إلى الاهتمام بالمضمون العاطفي المباشر. في قراراته الخاصة بتطهير موسيقى الكنيسة، وخاصة إخضاع القالب الموسيقى للنص الكلامي واتخاذ بالسترينا أنموذجًا مطلقًا. ومع ذلك فإن هذا المجمع، على الرغم من صرامته الأخلاقية، وموقفه المضاد للشكلية، لم يكن معاديًا للفن – على عكس حركة الإصلاح الديني. فكلمة ارازموس Erasmus المشهورة: "حيثما تسود اللوثرية، يكون الأدب ممنوعًا" – هذه الكلمة لا يمكن أن تنطبق بأية حال على تصرفات مجمع ترنتو. ذلك لأن لوثر كان يرى في الشعر، على أقصى تقدير، خادمًا للاهوت، ولم يكن في استطاعته أن يجد أى شيء يستحق الثناء على الإطلاق في الفنون الجميلة. وقد حمل على "وثنية" الكنيسة الكاثوليكية مثلما حمل على عبادة الأصنام بين الوثنيين. ولم تكن آراؤه هذه تنصب فقط على الصور الدينية في عصر النهضة، التي لم تكن لها بطبيعة الحال إلا صلة ضئيلة جدًا بالدين، وإنما كانت تنصب على كل تعبير فني ظاهر عن المشاعر الدينية على إطلاقها – أى على "الوثنية" التى رآها حتى في مجرد تزيين الكنائس بالصور. ولقد كانت جميع الحركات المهرطقة في العصور الوسطى معادية في أساسها للفن. فحركة الألبيين(*)

(*) جماعة ثائرة على تعاليم الكنيسة، ظهرت في القرن الثاني عشر، واسمها منسوب إلى مدينة ألبى (في جنوب فرنسا) التي انعقد فيها مجمع أدانها في عام ١١٧٦. (المترجم)

Albigenses والفالديـزيين[**] Waldenses وكذلـك حـركة لـولارد Lollard [***] وحـركة الهوسـيين[*] Hussites كانـت كـلها تحمل على تدنيس الإيمان ببريق الفن الخـادع[1]. غـير أن الشـكوك الـتى كانـت تساور هؤلاء المهرطقين القدماء من الفن قد تحولـت إلى خـوف مرضـى حقـيقى مـنه عـند المصـلحين الديـنيين — وبخاصـة عند كارلشـتات Karlstadt ، الذى أمر بحرق صور القديسـين فى فتنبرج Wittenburg عـام ١٥٢١، وعـند تسـفنجلى Zwingli الـذى أقـنع مجلـس مديـنة زيوريخ فى عام ١٥٢٤ بإزالـة الأعمـال الفنـية مـن الكـنائس وتحطيمها، وعند كالفان، الذى لم يكن يرى فارقًا بين تقديس صوره وبين الاستمتاع بعمل فنى[2]، وأخيرًا عند اللامعمدانيين الذيـن كـان عداؤهـم للفـن جـزءا مـن عدائهم للثقافة الدنيوية. فقد كانت إدانة هؤلاء للفـن أكـثر تعسـفًا وإصرارًا من موقف سافونا رولا، الذى لم يكن فى صميمه يدعو إلى تحطـيم الصـور أو الأعمال الفنية على الإطلاق، بل كان يدعو فقط إلى تطهيرها[3]، بل إنهـا كانـت أشـد تطـرفًا مـن دعـوة تحطـيم الصـور فى العصر البيزنطى، إذ أن هذه الدعـوة الأخـيرة، كمـا رأيـنا مـن قبل، لم تكن موجهة ضد الصور فى ذاتها بقدر ما كانت موجهة ضد المنتفعين من عبادة الصور.

أمـا حـركة الإصـلاح المضـاد، التى سمحت للفن بأكبر دور يمكن تصوره فى العـبادة الإلهية ، فإنها كانت بذلك تعرب عن رغبتها فى التمسك بالتراث المسيحى

[**] حركة دينية أسسها فى عام ١١٧٦ تاجر ثرى من مدينة ليون اسمه بير فالدين P. Waldes وقد تطورت تعاليمها حتى خرجت على الكنيسة إلى الحد الذى استدعى محاربتها طول عدة قرون . (المترجم)

[***] حركة اشتق اسمها من الفعل lollen فى اللغة الهولندية بالعصر الوسيط، ومعناه "الهمس". وقد انتشرت فى أواخر القرن الرابع عشر، ويدين أصحابها بتعاليم فيكليف Wycliffe ، الثائر الدينى المشهور. وقد لقيت هذه الحركة تأييدًا كبيرًا من الفقراء، وقاومتها السلطات الدينية بقوة، وحرقت كثيرًا من أنصارها أحياء .

[*] نسبة إلى يوحنا هوس Huss (١٣٦٩ – ١٤١٥)، وهو ثائر دينى تأثر بدوره بتعاليم فيكليف، وقاوم نفوذ البابوية طويلاً وناضل بشجاعة إلى أن أدانته محاكم التفتيش وأحرق حيًا عام ١٤١٥ . (المترجم)

(1) Eugen muentz : "Le Protestantisme et l'Art", Revue des Revues, 1900, March 1, pp. 481 – 2 .

(2) Ibid., p. 486 .

(3) Gustave Gruyer : Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarola, Publiès en Italie au Xve et au XVIe siècles et les Paroles de Savonarola sur l'art, 1879 – Joseph Schnitzer : Savonarola, 1924, II, pp. 809 ff.

للعصور الوسطى وعصر النهضة، حتى تؤكد على هذا النحو عداءها لحركة الإصلاح الديني، أى أنها أرادت أن تبدى عطفها على الفن، على حين أن المهرطقين كانوا معادين له، بل أنها أرادت قبل كل شيء أن تستخدم الفن سلاحًا ضد المذاهب الخارجة على تعاليم السلف. وكانت الثقافة الجمالية لعصر النهضة قد رفعت إلى حد بعيد من مستوى الفن بوصفه أداة للدعاية، إذ أصبح الفن أكثر مرونة، وأقرب إلى الطبيعة، وبالتالي أصبح أعظم نفعًا من حيث هو وسيلة للدعاية، بحيث كانت فى متناول يد حركة الإصلاح المضاد أداة التأثير في الجماهير لم تعرفها العصور الوسطى. وهناك انقسام فى الرأى حول ما إذا كان اتجاه المانرزم أو اتجاه الباروك هو التعبير الفنى الأصيل والمباشر عن حركة الإصلاح المضاد[1]. فالمانرزم أقرب إلى حركة الإصلاح المضاد زمنيًا، كما أن المانرزم تعبر عن النزعة الروحانية المتشددة في عصر مجمع ترنتو تعبيرًا أنقى مما تجده في فن الباروك الحسي الشهواني. غير أن فن الباروك هو الذى تحقق فيه لأول مرة البرنامج الفنى لحركة الإصلاح المضاد، وتحقق فيه انتشار الكاثوليكية من خلال أداة الفن بين الجماهير العريضة من الناس. ومن الواضح أن ما كان في ذهن مجمع ترنتو لم يكن فنا يجتذب فئة محدودة من المثقفين، مثل فن المانرزم، بل كان فنًا للشعب، كما أصبح فن الباروك بالفعل. وصحيح أن حركة المانرزم كانت فى وقت انعقاد المجمع أوسع الحركات الفنية انتشارا وأكثرها حيوية، ولكنها لم تكن على الإطلاق تمثل الاتجاه الخاص الذى هو أفضل اتجاه كفيل بحل المشكلات الفنية لحركة الإصلاح المضاد. والواقع أن أهم تفسير لاضطرار المانرزم إلى التنحى عن مكانها لحركة الباروك، هو عجزها عن تحقيق المهام الكنسية التى كانت حركة الإصلاح المضاد تطالب بها الفن.

ولم يجد فنانو المانرزم أكثر من تأييد ضعيف فى تعاليم الكنيسة. فلم تكن التعليمات التى أصدرها المجمع إلى الفنانين بديلاً عن اندماجهم السابق في نظام الثقافة المسيحية والتنظيم الطائفى للمجتمع. ذلك لأن هذه التعليمات كانت أولاً ذات طابع سلبى أكثر منه إيجابى، ولم تكن هناك جزاءات تدعمها خارج نطاق الفن

[1] Werner Weisbach : Der Barock als Kunst der Gegenreformation, 1921 – N. Pevsner, loc. Cit.

الكنسي. والأهم من ذلك أن شعب الكنيسة كان سيدرك حتمًا، نتيجة لتمايز بناء الفن في ذلك العصر، أنه يستطيع إذا تطرف في التشدد أن يقضي بسهولة على فعالية نفس الأداة التي أراد الانتفاع منها. فلم تكن ظروف ذلك العصر تسمح بوجود تنظيم كنسي خالص للإنتاج الفني، يمكن مقارنته بالتنظيم المناظر في العصور الوسطى. ومهما كان تشبث الفنانين وعمق إيمانهم بالمسيحية فإنهم لم يكونوا يستطيعون أن يتخلوا ببساطة عن العناصر الدنيوية والوثنية في التراث الفني، وكان عليهم أن يتحملوا التناقض الداخلي بين العوامل المختلفة في وسائلهم التعبيرية، وأن يقبلوه على أساس أنه تناقض غير مرفوع، ويبدو غير قابل لأن يرفع. أما أولئك الذين كانوا عاجزين عن تحمل وطأة الصراع فإنهم لجأوا إلى الهروب، إما في نشوة النزعة الجمالية، وإما "بين أحضان المسيح" كما فعل ميكلانجلو. ذلك لأن طريقة ميكلانجلو في التخلص من هذا الصراع كانت بدورها هروبًا خالصًا. ولنتساءل في هذا الصدد: لو كان محل ميكلانجلو فنان من العصور الوسطى، أكانت تجربته مع الله تدفعه إلى التخلي عن عمله الفني، كما فعل هو؟ إن فنان العصور الوسطى كان كلما تعمقت مشاعره، ازداد عمق المصدر الذى كان يستطيع أن يستمد منه الوحي الفني. ولا يرجع ذلك فقط إلى أنه كان مسيحيًا مؤمنًا، بل يرجع أيضًا إلى أنه كان فنانًا خلاقًا خالصًا، بحيث أنه في اللحظة التي لا يعود فيها منتجًا في الفن لا يعود شيئًا على الإطلاق. أما ميكلانجلو فإنه حتى بعد أن أنهى عمله بوصفه فنانًا، ظل شخصًا له أهميته الكبرى في نظر العالم وفي نظر نفسه. وإذن ففي العصور الوسطى كان من المستحيل حدوث صراع في الضمير كذلك الذى حدث لميكلانجلو، ليس فقط لأن الفنان لم يكن يستطيع تصور أية طريقة يتقرب بها إلى الله سوى فنه، بل أيضًا لأن التنظيم الاجتماعي الدقيق في تلك العصور لم يكن يسمح لأى شخص بأن يرتزق خارج نطاق حرفته وتقاليد هذه الحرفة. أما في القرن السادس عشر فكان في استطاعة الفنان أن يحيا حياة ميسورة مستقلة، مثل ميكلانجلو، أو أن يجد سادة يرعونه بسخاء، مثل بارميجانينو، أو أن يهيىء نفسه لمواجهة إخفاق بعد إخفاق، ويحيا حياة مشكوكًا فيها خارج المجتمع المنظم، ويمسك بأفكاره الخاصة، مثل بونتورمو Pontormo .

إن فنان عصر المانرزم كان قد فقد كل ما كان يكون نقطة ارتكاز يستند إليها الفنان الصانع في العصور الوسطى، بل وحتى فنان عصر النهضة ذاته وهو بسبيله إلى التحرر من ربقة الصنعة الحرفية: أعني المركز المتين داخل المجتمع، وحماية الطائفة الحرفية، والعلاقة المحددة المعالم بالكنيسة، والصلة التي لا تنطوي على إشكالات بالتراث على وجه العموم. صحيح أن ثقافة النزعة الفردية كانت تتيح له فرصًا لا حصر لها، لم تكن تتوافر لفنان العصر الوسيط، ولكنها وضعته في فراغ من الحرية، كان في كثير من الأحيان موشكًا على أن يفقد ذاته فيه. ففي الثورة العقلية التي حدثت في القرن السادس عشر، والتي أرغمت الفنانين على القيام بمراجعة شاملة لنظرتهم إلى الحياة، لم يكن الفنانون قادرين على أن يرتكنوا كل الارتكان إلى القيادة الآتية من الخارج، أو على أن يعتمدوا كلية على غرائزهم الفطرية. وهكذا مزقتهم القوة من جهة، والحرية من جهة أخرى، ووقفوا عزلاً أمام الفوضى التي كانت تهدد بتدمير نظام العالم العقلي بأسره. ففيهم نصادف لأول مرة فنان العصر الحديث، بصراعه الباطن، وحماسته للحياة ونزعته الهروبية، وتمسكه بالتقاليد الذاتية الاستعراضية، والتحفظ الذي يحاول به أن يتكتم على أعمق أسرار شخصيته. ومنذ ذلك الحين أخذ عدد المعتلين والشواذ والمنحرفين نفسيًا يزداد يومًا بعد يوم بين الفنانين. فقد كرس بارميجانينو السنوات المتأخرة من حياته للسيمياء(*)، وأصبح سوداويًا، وتجاهل مظهره تمامًا. وكان بورنتورمو منذ شبابه يعاني نوبات خطيرة من الانقباض، وأخذ يزداد خجلاً ووجلاً بمضي الأعوام[1]. أما روسو Rosso فقد مات منتحرًا. ومات تاسو Tasso وهو غارق في ظلام الجنون. وكان جريكو يجلس وراء نوافذ أسدلت ستائرها في وضح النهار[2]، لكي يرى أشياء ربما لم يكن فنان عصر النهضة ليستطيع رؤيتها على الإطلاق حتى في وضح النهار.

(*) الكيمياء القديمة Alchemy التي تبحث عن حجر الفلاسفة، أي تستهدف استخراج المعادن النفيسة، ولاسيما الذهب، من معادن أخس. (المترجم)

(1) Fritz Goldschmidt : Pontormo, Rosso und Bronzino, 1911, p. 13.

(2) هذه الرواية وردت في رسالة للفنان جوليوكلوفيو Giulio Clovio.
H. Kehrer in "Kunstchronik", vol. 34, 1923, p. 784 .

وقد طرأ على نظرية الفن تغير مناظر للأزمة العقلية العامة. ففى مقابل النزعة الطبيعية التى كانت سائدة فى عصر النهضة، والتى يطلق عليها فى المصطلح الفلسفى اسم "القطعية أو الدجماطيقية الساذجة"، كانت حركة المانرزم أول حركة تثير مشكلة المعرفة: فلأول مرة كان هناك شعورًا بأن اتفاق الفن مع الطبيعة يمثل مشكلة[1]. ففى نظر عصر النهضة كانت الطبيعة هى مصدر الشكل الفنى، ويصل الفنان إلى هذا الشكل بفعل تركيبى، يجمع فيه عناصر الجمال المبعثرة فى الطبيعة ويوحد بينها. ومن ثم فإن النماذج الفنية كانت مرتكزة على نمط موضوعى، وإن كانت منظمة تبعًا للموضوع. أما حركة المانرزم فإنها تخلت عن نظرية الفن بوصفه محاكاة للطبيعة، وأصبحت النظرية الجديدة تقول أن الفن لا يخلق فقط من الطبيعة بل يخلق مثل الطبيعة. وكان لوماتسو[2] وفيدريجو تسوكارى[3] يعتقدان معًا بأن للفن أصلاً تلقائيًا فى ذهن الفنان. ففى رأى لوماتسو أن العبقرية الفنية تعمل فى الفن كما تعمل العبقرية الإلهية فى الطبيعة، كما كان تسوكارى يرى أن الفكرة الفنية — أى التصميم الباطن — هى تجل للألوهية فى روح الفنان. وكان تسوكارى أول من تساءل صراحة عن المصدر الذى يستمد منه الفن جوهر الحقيقة الباطن فيه، وعن أصل الاتفاق بين الأشكال الذهنية والأشكال الواقعية، إذا لم تكن "فكرة" الفن مكتسبة من الطبيعة. والجواب هو أن الأشكال الحقيقية للأشياء تنشأ فى نفس الفنان نتيجة لمشاركته فى الذهن الإلهى. وهنا أيضًا نجد أن الأفكار الفطرية التى يطبعها الله فى النفس البشرية تكون معيار اليقين، كما كانت الحال فى الاسكلائية (المدرسية) من قبل، وعند ديكارت فيما بعد. فالله يوجد اتفاقًا بين الطبيعة، التى تنتج أشياء واقعية، وبين الإنسان، الذى ينتج أعمالاً فنية[4]. ولكن تسو كارى أكد تلقائية الذهن إلى حد أعظم مما أكدها المدرسيون، بل وديكارت نفسه. ذلك لأن الذهن الإنسانى كان قد أصبح واعيًا بطبيعته الخلاقة فى عصر النهضة، ولم يكن إرجاع تلقائيته إلى

---

(1) E. Panofsky : Idea , 1924, p. 45 .

(2) G. P. Lomazzo : Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura, 1584.
– Idea del tempio della pitt., 1590.

(3) Federigo Zuccari : L'Idea de' Pittori, scultori e architetti, 1607 .

(4) E. Panofsky : Idea, p. 49 .

الله عند أصحاب مذهب المانرزم سوى زيادة في تبريره. أما علاقة الذات والموضوع، تلك العلاقة الساذجة التي تربط بين الفنان والطبيعة، والتي كانت هي الحصيلة النهائية لعلم الجمال في عصر النهضة، فقد انفصمت الآن، وأصبحت العبقرية تشعر بأنها لا ترتكز على شيء، وبأنها في حاجة إلى ما يكملها. ومع ذلك فإن النظرية القائلة بفردانية الخلق الفني ولا معقوليته، وهي النظرية التي ظهرت في عصر النهضة – وعلى الأخص، الرأي القائل أن الفن لا يعلم ولا يمكن تعليمه، وأن الفنان لا يولد إلا فنانًا – لم تجد من يعبر عنها في صورتها المتطرفة إلا في عصر المانرزم، على يد جوردانوبرونو، الذي لم يقتصر على الحديث عن حرية العمل الفني، بل تحدث أيضًا عن طابعه الذي يفتقر إلى المنهجية والتنظيم. فهو يعتقد أن "القواعد ليست مصدر الشعر، بل أن الشعر هو مصدر القواعد، وهناك من القواعد بقدر ما هناك من الشعراء الحقيقيين"[1]. هذا هو المذهب الجمالي لعصر يحاول الجمع بين فكرة الفنان الملهم من عند الله وفكرة العبقرية التي لا تخضع إلا لذاتها.

كذلك طرأ على فكرة الأكاديمية تحول يعبر بدوره عما تنطوي عليه هذه النظرية من تضاد بين التزام القاعدة وعدم وجود قاعدة، وبين النظام الدقيق والحرية، والموضوعية الإلهية والذاتية البشرية. ذلك لأن هدف الأكاديميات وروحها الأصيلة كان هدفًا تحرريًا: إذ كانت وسيلة لتحرير الفنان من الطائفة الحرفية، ورفعه فوق مستوى الصانع اليدوي. وكان أعضاء الأكاديميات يعفون في كل الأحوال، عاجلاً أو آجلاً، من التزام الانتماء إلى طائفة حرفية، والخضوع لقيود نظام الطوائف. وقد كانت أكاديمية التصميم Accademia del Disegno في فلورنسة تتمتع بهذه المزايا منذ عهد مبكر، هو عام ١٥٧١. ومع ذلك فإن هدف الأكاديميات لم يكن هو أن تضم مجموعة تمثل الفنانين فحسب، بل كان لها أيضًا هدف تعليمي، إذ كان المقصود منها أن تحل محل الطوائف الحرفية، لا من حيث هي منظمات عامة فحسب، بل من حيث هي مؤسسات تعليمية أيضًا.

---

[1] Giordano Bruno : Eroici furoi. I. Opere italiane, edited by Paolo de Lagarde, 1888, p. 625.

ومع ذلك فقد اتضح أنها، في مهمتها هذه ، أصبحت مجرد صورة أخرى للمؤسسة القديمة الضيقة الأفق، المعادية للتقدم، التي كان المفروض أنها حلت محلها. بل أن التعليم في الأكاديميات قد نظم على نحو أكثر صرامة مما كان عليه في الطوائف الحرفية. وكان التطور المحتوم متجهًا إلى المثل الأعلى لقانون ثابت في التعليم، وهو المثل الأعلى الذي لم يتحقق بالفعل إلا في فرنسا في العصر التالي، وإن كان أصله يرجع إلى هذا العصر. فالإصلاح المضاد، والسلطة، والنزعة الأكاديمية، والمانرزم، كلها أوجه مختلفة لحالة ذهنية واحدة، ولم يكن من قبيل المصادفة أن فازاري، وهو أول مفكر منهجي ينتمي إلى مذهب المانرزم، كان في الوقت ذاته مؤسس أول أكاديمية منظمة للفن. أما المؤسسات الأقدم عهدًا، والشبيهة بالأكاديميات، فكانت تمثل مجرد محاولات ارتجالية : إذ أنها أنشئت دون أن منهج منظم، وكان معظمها مقتصرًا على سلسلة من الدراسات المسائية غير المترابطة، وكان قوامها مجموعة دائمة التغير من المعلمين والتلاميذ. وعلى العكس من ذلك كانت أكاديميات عصر المانرزم منظمة من ألفها إلى يائها[1]. وكانت علاقة المعلم بالتلميذ مماثلة في تحدد معالمها لعلاقة المعلم بالصبي في ورش الطوائف الحرفية، وإن كان التنظيم في الحالة الأولى قائمًا على أسس مختلفة. وفي كثير من المواضع كان الفنانون قد كونوا ما يسمى بالجمعيات الأخوية confraternities ، إلى جانب الطوائف الحرفية والمؤسسات الدينية والخيرية، التي كانت منظمة على أسس أكثر تحررًا. وكانت هناك جمعية أخوية في فلورنسه بدورها، هي "جمعية القديس لوقا "Compagnia di S. Luca". وقد ربط فازاري اقتراحاته بهذه المؤسسة عندما حث الدوق الكبير كوزيمو الأول على تأسيس أكاديمية للتصوير في عام ١٥٦١. وكانت عضوية أكاديمية فازاري شرفًا لا يمنح إلا للفنانين المستقلين الخلاقين، على عكس التنظيم المتسلط للطوائف الحرفية، ووفقًا للمبادىء الانتخابية للجماعات الأخوية. وكان من الشروط الأساسية للقبول في أكاديمية فازاري، أن يكون للفنان تكوين ثقافي متين، متعدد الجوانب. وعين الدوق الكبير وميكلانجو رئيسين capi للأكاديمية، كما انتخب فنشنزو مديرا luogo tenente لها، واختير ستة وثلاثون

[1] Nikolaus Pevsner : Academies of Art, p. 13 .

فنانًا ليكونوا أعضاء فيها. وكانت مهمة الأساتذة تعليم عدد من الشبان، في استديوهاتهم الخاصة بعض الوقت، وفي حجرات الأكاديمية وقتا آخر. وفي كل سنة كان ثلاثة معلمين يقومون بالتفتيش على أعمال الشبان في ورش المدينة. ومعنى ذلك أن التعليم في الورش لم يكن قد انتهى عهده على الإطلاق، ولكن الموضوعات النظرية المساعدة، كالهندسة، والمنظور، والتشريح، كان لابد من تعليمها في برامج أكاديمية منظمة[1]. وفي عام ١٥٩٣ نجحت مساعي فردريجو تسوكاري في رفع أكاديمية القديس لوقا إلى مرتبة مدرسة للفن لها مقر دائم، وفيها تدريس منظم، وكانت بهذا الوصف أنموذجًا لجميع المؤسسات التالية. ولكن هذه الأكاديمية ظلت بدورها، شأنها شأن أكاديمية فلورنسه، هيئة تقوم على أساس تمثيل الفنانين فيها، ولم تكن مؤسسة تعليمية بالمعنى الحديث[2]. صحيح أن تسوكاري كانت لديه أفكار واضحة كل الوضوح عن مهام المدرسة الفنية والأساليب الصحيحة فيها، وكانت هذه الأفكار أساسًا لنظام الأكاديميات بأسره، غير أن أساليب التعليم الحرفي القديمة كانت متأصلة في جيله إلى حد من العمق لم يستطع معه أن يمضي قدما في خططه. ومن الجائز أن الهدف التعليمي كان أبرز في روما منه في فلورنسه، التي كانت الأوجه السياسية والتنظيمية الخالصة للفن، من حيث هو مهنة احترافية، تقوم فيها بدور رئيسي بين أهداف الأكاديمية[3]، ومع ذلك فإن ما تحقق بالفعل في روما كان بدوره أقل بكثير مما كان مستهدفًا في الخطط الأصلية. وقد أكد تسوكاري في خطابه الافتتاحي — الذي كان، كغيره من الخطب المماثلة، يتضمن أيضًا دعوة إلى غرس الفضيلة والتقوى — أهمية المحاضرات المناقشات في المسائل المتعلقة بالبحث النظري في الفن. وكان من أبرز المشكلات التي عالجها في هذا الخطاب، الخلاف حول ترتيب الأسبقية، الذي كان قد أصبح مسألة يهتم بها الكثيرون منذ عصر النهضة، وكذلك تعريف المفهوم والشعار الأساسي لنظرية المانرزم بأسرها. وهو مفهوم التصميم designo أي الخطة التمهيدية، والفكرة الفنية من وراء العمل. كذلك فإن

---

[1] Ibid., pp. 47 – 8 .

[2] Cf. A. Dresdner, op. cit., p. 96 .

[3] N. Pevsner : Academies of Art, p. 66 .

الدروس التي كان يلقيها أعضاء الأكاديمية كانت تنتشر فيما بعد ويتاح للجمهور الحصول عليها، وكانت تلك الدروس أول نماذج المحاضرات المشهورة conferences لأكاديمية باريس، التي قدر لها أن تقوم بدور هام في الحياة الفنية خلال القرنين التاليين. غير أن أكاديميات الفنون لم تكن تعنى بمشكلات التنظيم المهنى وتعليم الفنون، والمناقشات المتعلقة بعلم الجمال وحدها، بل أصبح معهد فازارى نفسه مركزًا للاستشارة في شتى أنواع المسائل الفنية : إذ كانت توجه إليه أسئلة عن تكوين أعمال فنية، كما كان يطلب إليه أن يبدى رأيه في اختيار فنانين لأعمال معينة، وأن يقدم رأيًا مستمدًا مما لديه من خبرة، عن رسوم المبانى، وأن يصدق على تراخيص التصدير.

وقد ظلت الروح الأكاديمية طوال ثلاثة قرون مسيطرة على السياسة الفنية، وعلى عملية نشر الفنون بين الجماهير، وتعليم الفن، والمبادىء التى توزع على أساسها الجوائز والمنح الدراسية، وتنظيم المعارض الفنية، وعلى النقد الفنى إلى حد ما. ومن أهم النتائج التى ينبغى أن تعزى أن هذه الروح، الاستعاضة عن تراث العصور السابقة الذى كان مبنيًا على النمو العضوى، بتقليد جديد، هو الاقتداء بالنماذج الكلاسيكية والمحاكاة التلفيقية لكبار فنانى عصر النهضة. ولقد كانت نزعة مطابقة الطبيعة فى القرن التاسع عشر أول حركة تنجح فى زعزعة سمعة الأكاديميات، والسير بنظرية الفن فى اتجاه جديد، بعد أن ظلت هذه النظرية كلاسيكية الاتجاه منذ بدايتها. أما فى إيطاليا ذاتها، فإن من الصحيح أن فكرة أكاديمية الفن لم تعر أبدًا بحالة الاصطباغ الجامد بالنزعة الشكلية، والتحجر، التى مرت بها عندما نقلت إلى فرنسا، ومع ذلك فإن الأكاديميات، حتى فى إيطاليا ذاتها، أصبحت بالتدريج أكثر انطواء على ذاتها. ففى البداية كان المقصود من عضوية هذه المعاهد لا يتعدى التمييز بين الفنان والصانع الحرفى، ولكن سرعان ما أصبح المركز الأكاديمى وسيلة للارتفاع ببعض الفنانين – أعنى الأكثر ثقافة واستقلالاً ماديًا منهم – فوق مستوى العناصر الأقل ثقافة والأكثر فقرًا. وحدث اتجاه متزايد نحو اتخاذ التكوين الثقافى الذى كان هو الشرط الضرورى للاعتراف الأكاديمى بالفنان، معيارًا للتميز الاجتماعى. صحيح أن بعض الفنانين كانوا يلقون من قبل،

فـى عصـر النهضـة، شتى أنواع التكريم الزائد، غير أن الأغلبية العظمى من الفنانين كـانوا يحـيون حـياة متواضعة نسبيًا، وإن كانت مستقرة مضمونة. أما الآن فقد أصبح كـل فـنان معـترف به "أستاذًا فى التصميم" Professore del designo ، ولم يعد لقـب "الفـارس cavaliere " أمـرًا غـير مـألوف بـين الفنانين. غير أن هذا النوع من التميـيز لم يكـن مـن شـأنه فقـط تحطـيم الوحـدة الاجتماعية للفنانين بوصفهم طائفة موحـدة، والـتفرقة بينهم إلى طبقات مختلفة غريبة تمامًا بعضها عن البعض، بل لقد أدى أيضًا إلى سعى أعلى هذه الطبقات إلى الاندماج بالطبقة العليا من الجمهور، بدلاً من الاندماج ببقية أخوتهم فى الفن. كذلك فإن انتخاب الهواة وغير المتخصصين فى عضـوية أكاديمـيات الفـنون أوجد نوعًا من التضامن بين الأوساط المثقفة فى الجمهور وبين الفـنانين، وهـو تضـامن لم يكـن لــه مـن قـبل نظـير فـى تـاريخ الفن. وكانت الأرسـتقراطية الفلورنسـية ممـثلة بقـوة فـى أكاديمـية التصـميم Accademia del Disegno وأدى هـذا الـدور الجديـد إلى الاهـتمام بالمسـائل الفنية على نحو يختلف الاختلاف كله عن ذلك الذى كان مقترنًا بأنواع الرعاية والحماية السابقة. وعلى ذلك فـإن نفس الروح الأكاديمية، التى كانت تفرق على المستوى الأدنى بين الفنانين ككل والصـناع الحرفـيين غير الفنانين، أدت فى المستوى الأعلى إلى سد الثغرة بين الفنان العامل المنتج والمثقف غير المتخصص فى الفن.

ومـن الظواهـر الأخـرى الـتى كانـت معـبرة عـن هـذا الامـتزاج بين مختلف مسـتويات المجـتمع، أن الـنقاد الفنـيين لم يعـودوا يكتـبون للفـنانين وحدهـم، بـل أصـبحوا يكتـبون أيضًـا لمحـبى الفـن. وهـذا مـا فعله صراحة كاتب مثل بورجينى، مؤلـف كتاب Riposo المشهور. غير أن اعتقاده بأن من الضرورى تبرير تصرفه، من حيـث هـو شـخص يكتب عن الفن على الرغم من عدم كونه واحدًا من أصحاب هذه المهنة، يدل على أنه كان لا يزال هناك قدر من المعارضة بين الفنانين لظاهرة اقتحام غـير المتخصصين لميدان النقد الفنى. وكان لودوفيكو دولشى L. Dolce قد ناقش من قـبل بالتفصـيل، فـى كـتاب L'Aretino (١٥٥٧) مشكلة أحقية غير الفنان بالقيام بـدور القاضـى فـى مسـائل الفـن، وانـتهى مـن ذلـك إلى وجـوب إعطـاء المثقف غير المتخصـص الحـق المطلـق فـى القيام بهـذا العمل، إلا فى المسائل التكنيكية البحتة.

وتمشيًا مع هذا الرأى، قلت نسبة المسائل التكنيكية التى تعالج فى كتابات المؤلفين النظريين الأحدث عهدا بصورة ملحوظة، وذلك إذا ما قورنت بالدراسات النظرية الفنية في عصر النهضة. ولكن لما كان غير الفنانين هم الذين يقومون أساسًا بالبحث فى نظرية الفن، فمن الطبيعى أن يزداد الاهتمام بجوانب الفن التى لا تتوقف على الأساليب التكنيكية الفردية، والتى هى مع ذلك مشتركة بين جميع الفنون، وأن تناقش هذه الجوانب مناقشة أوسع من كل ما كان يحدث من قبل[1]. وهكذا أخذت تسود بالتدريج نظرية جمالية لا تكتفى بتجاهل أهمية العنصر اليدوى، بل تخفى ما هو نوعى مميز فى الفنون المنفردة، وتتجه إلى تكوين نظرة عامة إلى الفن. وهذا أفضل دليل ممكن على الطريقة التى تستطيع بها ظاهرة اجتماعية أن تؤثر فى قرار متعلق بمسائل نظرية خالصة. لذلك لأن ارتقاء الفنانين ككل إلى مستويات أعلى فى المجتمع، وإسهام الطبقات العليا فى الحياة الفنية، أدى – بطريقة ملتوية حقًا – إلى القضاء على استقلال الأساليب التكنيكية الفنية، وإلى ظهور مبدأ التجانس الأساسى للفن. صحيح أن الفنانين المحترفين أصبح لهم مرة أخرى دور الصدارة فى الكتب النظرية المتعلقة بالفن، بفضل فدريجو تسوكارى ولوماتسو، ولكن العنصر غير المشتغل بالفن كان قد قطع شوطًا بعيدًا فى السيطرة على مجال النقد الفنى. وهكذا فإن غير الفنانين كانوا هم الذين يسيطرون منذ البداية على النقد الفنى بمعناه الضيق – أعنى مناقشة المزايا الفنية للأعمال المنفردة، وهى مناقشة تستقل، بدرجات متفاوتة، عن النظرية التكنيكية والفلسفية فى الفن، التى هى نوع من النقد لم تصبح له أهمية، على أية حال، إلا فى الفترة التالية من تاريخ الفن.

*****

كانت المرحلة الأولى القصيرة نسبيًا لحركة المانرزم، وهى التى تمتد أساسًا فى السنوات العشر الواقعة بين ١٥٢٠ و١٥٣٠، تمثل رد فعل على النزعة الأكاديمية فى عصر النهضة. ولم يصبح هذا الاتجاه أكثر عمقًا إلا بعد بدء المرحلة الثانية، التى بلغت قمتها فى حوالى منتصف القرن، والتى كان برونتسينو وفارادى أهم ممثليها.

---

[1] J. Schlosser : Die Kunstliteratur, p. 338 – A, Dresdner, op. cit., p. 98 .

وهكذا فإن حركة المانرزم بدأت باحتجاج على فن عصر النهضة، وكان الناس فى ذلك العصر مدركين تمامًا للتحول الذى طرأ، نتيجة لذلك، على تطور الفن. ويدل ما قاله فارادى عن بونتورمو Pontormo من قبل على شعور بأن الاتجاه الجديد كان انشقاقًا على الماضى. ذلك لأن فارادى يلاحظ أن بونتورمو، فى صور "الفرسك" التى رسمها فى كنيسة وادى ايما Certosa di Val D'Ema ، كان يحاكى أسلوب دورر Dürer ، وهو يصف هذه المحاكاة بأنها انحراف عن المثل العليا الكلاسيكية، التى كان هو ومعاصروه – أى جيل أولئك الذين ولدوا فيما بين عام ١٥٠٠ و ١٥١٠ – يكنون لها أعظم الاحترام. ولكن الواقع أن تحول بونتورمو من فنانى عصر النهضة الإيطالى إلى دورر لم يكن مسألة ذوقية وشكلية فحسب، كما تصور فارادى، وإنما كان هو التعبير الفنى عن الوشائج العقلية التى كانت تربط جيل بونتورمو بحركة الإصلاح الدينى الألمانية. فقد أدى زحف الحركة الدينية الآتية من الشمال إلى ترحيب إيطاليا بفن أوروبا الشمالية بدوره، ولاسيما فن ذلك الفنان الألمانى الذى كان فى نظر كل مواطنيه أقرب الجميع إلى الذوق الإيطالى، وكان فى الوقت ذاته أكثر الفنانين شعبية فى الجنوب نظرًا إلى انتشار أعمال الحفر التى قام بها. ومع ذلك فلم تكن تلك النواحى التى يشترك فيها أسلوب دورر مع الفن الإيطالى هى التى جعلت لهذا الأسلوب جاذبيته، وخاصة عند بونتورمو ومن يفكرون على شاكلته، بل إن ما حببه إليهم كان هو العمق الروحى والجوانية inwardness – أى بعبارة أخرى تلك الصفات التى كانوا يرون الفن الكلاسيكى الإيطالى أفقر ما يكون فيها. أما التعارض بين الأسلوب القوطى وأسلوب عصر النهضة، وهو التعارض الذى عمل دورر نفسه على تخفيفه إلى حد بعيد، فقد ظل فى نظر أصحاب حركة المانرزم محتفظًا بحدته، ولا يمكن إزالته.

ويتجلى هذا التضارب بأوضح صوره فى طريقة معالجتهم للمكان. فقد عمل بونتورمو، وروسو Rosso وبيكافومى Beccafumi ، على المبالغة فى التأثير المكانى لصورهم، وجعلوا مجموعات الأشكال الفردية تنضغط فجأة إلى أسفل فى العمق، ثم تنطلق خارجة منه، ولكنهم كانوا فى كثير من الأحيان يلغون المكان تمامًا، ليس فقط عن طريق إزالة إطراده البصرى وتجانسه البنائى، بل أيضًا عن

طريق إقامة التكوين على أساس نمط مسطح، والجمع بين النزوع إلى العمق وبين الاتجاه إلى التزام السطح. ولقد كان المكان في نظر عصر النهضة، شأنه شأن كل ثقافة ديناميه مندفعة متحركة، هو المقولة الأساسية للنظرة البصرية إلى العالم، أما في نظر المانرزم فإن المكانية فقدت هذا المركز الرفيع، ولكن دون أن تزول قيمتها كل الزوال – وذلك على عكس الحال في معظم العهود السكونية المحافظة الأخروية الروحانية في تاريخ الفن، وهي العهود التي تتخلى عادة عن التصوير المكاني تمامًا، وتصور أشكالها في عزلة مجردة، دون عمق ودون جو محيط بها. فالتصوير في الثقافات الواقعية التوسعية التي تتخذ من العالم موقفًا إيجابيًا، يضع الأشكال، بادىء ذي بدء، في سياق مكاني مترابط، ثم يجعلها بالتدريج مادة خلفية للمكان، وأخيرًا يذيبها تمامًا في المكان. وهذا هو الطريق الذي يؤدي من النزعة الكلاسيكية اليونانية إلى فن العصر الهليني، مارا بفن القرن الرابع ق. م.، ومن عصر النهضة إلى النزعة الطبيعية والانطباعية مارا بعصر الباروك. وأما العصور الوسطى المتقدمة فلم تكن أكثر اهتمامًا بالمكان والمكانية من العصر الكلاسيكي القديم. ولم تصبح المكانية مبدأ للحياة الفعلية، وحاملة للنور والجو المحيط، إلا عند نهاية العصور الوسطى. ولكن باقتراب تطور الفن من عصر النهضة، تحول هذا الوعي بالمكان إلى افتتان حقيقي به. وقد أشار شبنجلر إلى أن طريقة الإبصار والفكر المكانية عند إنسان عصر النهضة – أي "الإنسان الفاوستي" كما يسميه[1] – هي صفة أساسية مميزة لكل الحضارات الديناميه. والواقع أن السماء الذهبية والمنظور ليسا مجرد طريقتين مختلفتين في معالجة الخلفية : فهما صفتان مميزتان لطريقتين مختلفتين في النظر إلى العالم، إحداهما تتخذ من الإنسان والأخرى تتخذ من العالم، نقطة بداية لها. فإحداهما تؤكد أولوية الأشكال المصورة على المكان، بينما الأخرى تجعل المكان، بوصفه عنصر المظهر والأساس الذي ترتكز عليه التجربة الحسية، يطغى على مادية الإنسان، وتجعل المكان يمتص الأشكال البشرية ويستوعبها في داخله. وهكذا قال بومبونيوس جاوريكوس Pomponius Gauricus ، الذي يعد خير ممثل لنظرة عصر النهضة في هذا الصدد : "إن المكان يوجد قبل الجسم الذي يوضع في موضع

---

[1] **Oswald Spengler : Der Untergang des Abendlandes, I, 1918, pp. 262 – 3.**

محـدد"[1]. أمـا حركة المانرزم فكانت مختلف عن هذه الاتجاهات ذات النمط المميز، مـن حيـث أنهـا حاولـت، مـن جهـة، أن تـتجاوز كـل القيـود المكانـية، ولكنها لم تسـتطع، مـن جهة أخرى، أن تغفل التأثيرات التعبيرية للعمق المكاني. ويبدو أن ما كانـت تتصـف بـه أشكالها من مرونة مبالغ فيها في كثير من الأحيان، ومن حركية مفـرطة في العادة، أنما كان تعويضًا عن عدم حقيقة المكان، الذى لم يعد يكون نسقًا مترابطًـا، وانمـا أصـبح مجـرد مجموع لمعاملات مكانية. ففى أعمال مثل "يوسف فى مصـر" ليونـتورمو، أو "العذراء ذات الرقبة الطويلة Madonna del collo lungo" لباميجانينو، يؤدى هذا الموقف المتناقض من مشكلة المكان إلى نوع من الرؤيا التخيلية المتخـبطة، قد يبدو بسهولة أنه مجرد نزوة عارضة، ولكن أصـله يرجع فى الواقع إلى ضعف الإحساس بالواقعية في ذلك العصر.

وبعـد أن توطـدت الـنزعة المطلقة absolutism ، فقدت المانرزم قدرا كبيرا مـن اسـتقلالها، واتخـذت طابعًا بلاطيًا أكاديميًا فى أساسه، وسـاد الاعتراف بسـلطة مـيكلانجلو المطلقـة من جهة، والطبيعة الملزمة للتقاليد الاجتماعية الراسخة من جهة أخـرى. وعـندئذ أصـبح اعـتماد المانـرزم عـلى الفن الكلاسـيكى أقوى، لأول مرة، من معارضـتها لـه — ولعـل العامل الهـام الـذى أدى إلى هذه النتيجة هو روح الخضوع للسـلطة الـتى سـادت فلورنسه المتأثرة بنفوذ البلاط، والتى فرضت أيضًا معايير ثابتة عـلى الفـن. وهكـذا فإن فكرة الجلال والعظمة grandezza الهادئة، التى لا تشوبها شـائبة، وهـى الفكرة التى جلبتها الدوقة معها من وطنها الأسباني، قد تحققت على أوضـح نحـو فـى أعمـال برونتسـينو، الـذى كانت قوالبه الصحيحة المحددة بوضـوح قـاطع، تؤهلـه لأن يكـون فـنان الـبلاط بـلا منازع. ومع ذلك فقد كان برونتسينو فى الوقـت ذاتـه ممـثلاً نموذجـيًا لحـركة المانـرزم، نتـيجة للطبـيعة المـزدوجة لعلاقـته بمـيكلانجلو، وبمشـكلة المكـان، والأهـم مـن ذلـك، نظرًا إلى التناقض الداخلى الذى أسمـاه الـبعض قلقًـا روحـيًا مـن وراء قناع المظهر الخارجى الهادىء[2]. أما فى حالة

---

[1] Pomponius Gauricus : De scultura , 1504 .

وقد اقتبس "بانوفسكى Panofsky." هذا النص فى كتابه :

Die Perspektive, etc., p. 280 .

[2] W. Pinder : "Zur Physiognomik des Manierismus".

بارميجانينو، الذى كان أقل خضوعًا للتقاليد الصارمة، فإن "القناع" كان أكثر شفافية، وكانت علامات القلق الروحي أوضح ظهورًا. فهو أرق من برونتسينو، وأكثر منه عصبية ومرضية، وهو يستطيع أن ينطلق على سجيته أكثر مما يفعل مصور البلاط ورجل الحاشية الفلورنسي. ولكنه لم يكن مع ذلك يقل عنهما تكلفًا وتصنعًا. وهكذا أخذ يظهر الآن في جميع أرجاء إيطاليا أسلوب بلاطى مهذب، هو نوع من أسلوب الروكوكو، لم يكن أقل رقة بحال من الفن الفرنسى في القرن الثامن عشر، ولكنه كان في كثير من الأحيان أكثر منه ثراء وتعقيدًا. وهنا اكتسبت المانرزم لأول مرة ذلك الاعتراف الشامل وذلك الطابع الدولى، الذى لم يتمتع به فن عصر النهضة أبدًا. ففى هذا الأسلوب، الذى أصبح الآن منتشرًا في أوروبا بأسرها، كانت براعة الأداء المتأنقة المدققة، الشبيهة بطابع الروكوكو، تكون عاملاً لا يقل أهمية عن نظام القواعد الشكلية الدقيقة، المرتكز على ميكلانجلو. ومهما كانت ضآلة العناصر المشتركة بين هذين العاملين في ذاتهما، فإن العنصر المتأنق Precious كان يتمثل من قبل إلى حد ما عند ميكلانجلو ذاته، ولاسيما في أعمال مثل "فكتور" ومقابر المديتشى.

على أن الوريث الحقيقى لميكلانجلو ليس حركة المانرزم ذات الاتجاه الدولى المتأثرة به، وإنما هو تنتوريتو Tintoretto الذى ربما لم يكن مستقلاً كل الاستقلال عن هذا الأسلوب الدولى، ولكنه كان في الأمور السياسية بعيدًا عنه. فلم يكن لدى البندقية بلاط خاص بها، ولم يكن تنتوريتو يعمل لحساب بلاطات أجنبية، مثل تيسيان، بل أنه لم يتلق من الجمهورية ذاتها تكليفًا بأداء عمل فنى إلا قرب نهاية حياته. وكان يعمل أساسًا لدى الطوائف الأخوية الدينية confraternities بدلاً من قصور الحكام والدول. ومن الصعب أن يجزم المرء إن كان فنه قد اكتسب طابعه الدينى، أساسًا، من مطالب أولئك الذين كان يتلقى منهم التكليفات، أم أنه كان منذ البداية يبحث عن عملائه في أوساط كانت هى ذاتها قريبة إليه روحيًا، وعلى أية حال فقد كان هو الفنان الوحيد في إيطاليا، الذى كانت أعماله تعبر عن حركة الإحياء الدينية فى ذلك العصر على نحو لا يقل عن تعبير ميكلانجلو عنها، وإن كان تعبيره هو من نوع مختلف. فقد كان يشتغل من أجل طائفة القديس روكو

الدينية، التي كان قد أصبح عضوا فيها في عام ١٥٧٥، بشروط بلغت حدا من التواضع يحق معه للمرء أن يقول أن العوامل العاطفية كانت أهم العوامل المتحكمة في اضطلاعه بهذا العمل. ولابد أن اشتغاله لحساب أناس كانت لهم نظرة مختلفة إلى حد بعيد عن نظرة أولئك الذين كان تيسيان مثلا يعمل لحسابهم، هو الذي جعل الاتجاه العقلي والديني لفنه ممكنًا، إن لم يكن هو الذي تحكم في هذا الاتجاه، بل هو الذي أدى إلى ظهوره. والواقع أن طوائف الأخوة الدينية المرتكزة على أساس ديني، والتي كانت تنظم عادة حسب الفئات المهنية، كانت من الظواهر المميزة بوجه خاص للبندقية في القرن السادس عشر، وكانت شعبيتها مظهرًا من مظاهر عمق الحياة الدينية، التي كانت أقوى في مسقط رأس كونتاريني منها في معظم بقاع إيطاليا الأخرى. وكان معظم أعضاء هذه الطوائف أناسًا بسطاء، وهذا يفسر أيضًا تلك الأسبقية التي كانت تعزى إلى العنصر الديني الخالص ضمن اهتماماتهم الفنية. ولكن هذه الطوائف ذاتها كانت ميسورة الحال، وكان في استطاعتها أن تزين منتدياتها بصور هامة قيمة. وقد أصبح تنتوريتو، بفضل اشتغاله في تزيين واحد من هذه المنتديات، هو مدرسة القديس روكو، واحدا من أعظم مصوري عصر الإصلاح المضاد ومن أصدقهم تمثيلاً له[1]. وحدث هذا البعث الروحي له في حوالي عام ١٥٦٠، في الوقت الذي كان فيه مجمع ترنتو قد اقترب من نهايته، وكان يصوغ فيه مراسيمه المتعلقة بالشئون الفنية. وتصور اللوحات المظيمة الموجودة في مدرسة القديس روكو، والتي ابتدعها في فترتين منفصلتين : في الأعوام ١٥٦٥ — ٧ والأعوام ١٥٧٦ — ٨٧ ، أبطال العهد القديم، وتروى حياة المسيح، وتمجد مواثيق العقيدة المسيحية. أما من حيث الموضوع فهي أشمل مجموعة من الصور خلقها الفن المسيحي منذ مجموعة صور "الفرسك" التي قام بها جوتو في كنيسة "كابللا دلارينا" Cappella dell'Arena . ولكي يفهم المرء الروح التي ألهمت هذه الصور، فعليه أن يرجع إلى إهمال النحت في الكاتدرائيات القوطية لكي يجد مثل هذا الوصف المتمسك بأصول العقيدة، للكون كما تراه المسيحية. والواقع أن ميكلانجلو ليبدو وثنيًا يشق طريقه بعناء إلى أسرار المسيحية، إذا ما قورن بتنتوريتو، الذي كان قد ملك

[1] Cf. E. v. Bercken – A.L. Mayer : Tintoretto, 1923, I, p. 7.

بالفعل ذلك السر الذى ناضل ميكلانجلو كثيرًا لكى يميط اللثام عنه. فمناظر الكتاب المقدس — كالبشارة والزيارة والعشاء الربانى (الأخير) والصلب — لم تعد بالنسبة إليه مجرد حوادث بشرية، كما كانت بالنسبة إلى معظم فنانى عصر النهضة، ولا كانت مجرد حلقات فى تراجيديا المخلص، كما كانت فى نظر ميكلانجلو، وإنما كانت هى المظهر المرئى لأسرار الإيمان المسيحى. ففى عمله تتخذ التمثلات طابع الرؤيا، وعلى الرغم من أنها تجمع فى ذاتها كل ما أنجزه عصر النهضة فى اتجاه النزعة الطبيعية، فإن الانطباع الرئيسى الذى تتركه هو انطباع غير حقيقى، روحى ملهم. ويبدو أنه لا توجد هنا ثغرة على الإطلاق بين الطبيعى والخارق للطبيعة، والدنيوى والدينى. ومع ذلك فإن هذا التوازن الكامل لا يمثل إلا مرحلة عابرة، وبعد ذلك تفقد الدلالة المسيحية الأصيلة لأعماله مرة أخرى. ففى كثير من الأحيان نجد أن صورة العالم فى لوحات تنتورتو الأخيرة وثنية وأسطورية، وهى على أحسن الفروض ذات طابع ينتمى إلى العهد القديم، ولكنها لا ترتكز بحال على الإنجيل المسيحى. وتصبح الحوادث التى تصور فيها ذات نطاق كونى، فهى دراما بدائية، يكون فيها الأنبياء والقديسون والمسيح والإله الأب أشبه بشركاء أو زملاء فى التمثيل، لا مخرجين للمسرحية. ففى لوحة "موسى يستخرج الماء من الصخرة"، يتخلى البطل المستمد من الكتاب المقدس عن دوره بوصفه الشخصية الرئيسية، ويستسلم أمام معجزة انبثاق الماء، بل أن الله نفسه يصبح جرما سماويًا متحركًا، وحلقة دوارة من النار فى النظام الشامل للكون. وفى لوحة "الإغراء" و"الصعود"، تتكرر هذه الدراما الكونية الضخمة، التى تتضمن من التحديد التاريخى ومن الإشارة الإنسانية أقل مما يسمح بتسميتها دراما مسيحية مستمدة من الكتاب المقدس بالمعنى الدقيق. وفى أعمال أخرى مثل "الهروب إلى مصر" وكذلك "القديسة مريم المجدلية"، "والقديسة مريم المصرية"، يتحول المشهد إلى منظر أسطورى خيالى تكاد الأشكال تختفى فيه كلية، وتسود الخلفية المسرح بأكمله.

ولقد كان جريكو هو خليفة تنتوريتو الحقيقى الوحيد. وقد تطور فنه أساسًا على نحو مستقل عن كل بلاط، شأنه شأن فن سلفه العظيم مواطن البندقية المنتمى إلى مذهب المانرزم. وتعد مدينة توليدو (طليطلة)، التى استقر فيها جريكو بعد

سنوات من التتلمذ في إيطاليا، ثالث مدينة هامة في أسبانيا في ذلك العصر، بعد مدريد، مقر البلاط، وأشبيلية، المركز الرئيسي للتجارة والمواصلات، كذلك كانت توليدو هي مركز الحياة الكنسية[1]. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يختار أعمق الفنانين تدينا منذ العصور الوسطى هذه المدينة محلا لإقامته. صحيح أنه حاول الحصول على وظيفة في بلاط مدريد[2]، ولكن إخفاقه في مسعاه هذا يدل على أنه كان قد بدأ في أسبانيا ذاتها ظهور عداوة بين ثقافة البلاط والثقافة الدينية، وأن الصيغة التي وضعها فن البلاط لحركة المانرزم أصبحت أضيق مما ينبغي في نظر فنان مثل جريكو. صحيح أن فنه لم يكن ينطوي على إنكار للأصل البلاطي للأسلوب الذي يستخدمه، ولكنه تجاوز مجال الفن البلاطي بكثير. فلوحة "دفن الكونت اورجاز" Orgaz هي حفل شعائري بأسلوب البلاط الصحيح، ولكنها ترتفع في الوقت ذاته إلى مجالات تتجاوز بكثير كل الأمور التي تنتمي إلى الميدان الاجتماعي والميدان المشترك بين البشر فحسب. فهي من جهة صورة شعائرية لا تشوبها أية شائبة، وهي من جهة أخرى تصوير لدراما أرضية سماوية تنطوي على أعمق المشاعر وأرقها وأشدها غموضًا. وقد أعقبت حالة التوازن هذه عند جريكو، كما هي الحال عند تنتوريتو، فترة تتسم بالتشويه وعدم التناسب والمبالغة. فعند تنتوريتو كان المنظر الذي تقع فيه الصور يتسع بحيث يصل إلى الآفاق اللانهائية للمكان الكوني، أما عند جريكو، فتظهر تعارضات لا يمكن تفسيرها عقليًا، بين الأشكال التي تدفعنا إلى البحث عن تفسير يتجاوز مقولات الطبيعي والمعقول. وفي أعمال جريكو الأخيرة، يقترب من طريقة ميكلانجلو في نزع الطابع المادي عن الواقع. ففي أعمال مثل "الزيارة" و"زفاف مريم"، التي تقوم في تطوره بنفس الدور الذي تقوم به "بييتا روندانيني"، تذوب الأشكال البشرية تمامًا في الضوء، وتصبح ظلالاً شاحبة، لا قوام لها، تنزلق في مكان مجرد، غير محدد، وغير حقيقي.

---

(1) L. Pfandl, op. cit., p. 137.

(2) O. Grautoff : "Spanien". In "Barockmalerei i.d. roman. Laendern". Handbuch der Kunstwiss., 1928, p. 223.

ولم يكن لجريكو بدوره خليفة مباشر، فهو بدوره يقف وحده في طريقة حله للمشكلات الفنية الملحة في عصره. وعلى عكس الحال في العصور الوسطى، التي كان أسلوبها الموحد يسرى حتى على أكمل الأعمال في ذلك العصر، فإن العمل المتوسط المستوى هو وحده الذى أصبح يتأثر بالأسلوب الشائع. أما أسلوب جريكو الروحي فإن أحدا لم يواصله ولو بطريق غير مباشر، مثلما واصل فن بروجل Bruegel النظرة الكونية إلى العالم في حركة المانرزم الإيطالية. ذلك لأنه برغم كل الفوارق، فإن الإحساس بالكون هو بدوره العنصر المسيطر لدى هذا الفنان، على الرغم من أن ما يرمز إلى الكل عنده، على عكس الحال عند تنتوريتو تمامًا، كان في كثير من الأحيان أبسط الأشياء كجبل أو واد أو موجة. فعند تنتوريتو تفنى الموضوعات العادية المألوفة في الكل الشامل، على حين أن الكل الشامل عند بروجل كامن في موضوعات التجربة اليومية المألوفة تمامًا. وهنا نجد أن بروجل يحقق نوعًا جديدًا من الرمزية، كان مضادًا بدرجات متفاوتة، لكل الأنواع السابقة من الرمزية. ففي فن العصور الوسطى كانت الدلالة الرمزية تدرك بشكل أكثر وضوحًا كلما كانت الصورة أبعد عن الواقع التجريبي، وكلما كانت أوغل في باب التنميق والنمطية، أما هنا فإن القوة الرمزية للصورة تزداد كلما كان الموضوع ذا طبيعة عرضية زائلة. ونظرًا إلى الطابع التجريدى والاصطلاحي لرمزية الأعمال الفنية في العصور الوسطى، فإن هذه الأعمال لم تكن تقبل دائمًا إلا تفسيرا واحدًا، على حين أن الأعمال الكبرى منذ عصر المانرزم تقبل عددًا لا حصر له من التفسيرات الممكنة. فلابد لفهم لوحات بروجل أو كتابات شيكسبير وسرفانتس من تأملها في كل مرة من زاوية مختلفة. وأن نزعتها الطبيعية الرمزية، التي تمثل بداية الفن الحديث، لتنطوى على انفصام كامل بين الغاية والوجود، وبين الماهية والحياة، وبين الله والعالم — وهو ما يعد نقيضًا كاملاً لطابع التجانس المطلق عند هوميروس. ففي الحالة الأولى لا يكون العالم ذا دلالة لمجرد كونه موجودًا، كما هي الحال عند هوميروس، ولا تكون هذه التعبيرات الفنية صحيحة لمجرد كونها مختلفة عن الواقع المعتاد، كما كانت الحال في العصور الوسطى، بل إنها تشير، عن طريق ما تتصف به من نقص، وما يكمن فيها من عدم قابلية للفهم، إلى حقيقة أكمل، وأتم، وأقوى دلالة.

ويبدو لأول وهلة إنه لا توجد إلا عناصر مشتركة بسيطة بين بروجل ومعظم ممثلى حركة المانرزم. فلا توجد فى عمله مظاهر للبراعة، أو طرائف فنية، أو تشنجات والتواءات، أو أبعاد اعتباطية وتصورات متناقضة للمكان. ويبدو للمرء، عندما يركز انتباهه بوجه خاص على القطع الريفية فى الفترة الأخيرة من حياته، أنه ذو نزعة طبيعية قوية، بحيث لا يدخل فى إطار حركة المانرزم الإشكالية، التى تتسم بالتباين والتمايز العقلى. ولكن نظرة بروجل إلى العالم، فى واقع الأمر، ليست أقل انقسامًا، وموقفه من الحياة ليس أقل وعيًا بذاته وبعدًا عن التلقائية، من بقية ممثلى حركة المانرزم. ونحن لا نستخدم هنا لفظ الوعى الذاتى بمعنى التأملية الانعكاسية التى كانت صفة مشتركة فى كل فن تال لعصر النهضة، بل أيضًا بمعنى أن الفنان لا يقدم وصفًا للواقع بوجه عام، وإنما يعرض عن وعى وقصد نظرته هو وتفسيره هو للواقع بوجه عام، وإنما يعرض عن وعى وقصد نظرته هو وتفسيره هو للواقع، وبمعنى أن عمله بأسره يمكن أن يندرج تحت فئة "كيف أراه". وهذا هو التجديد الثورى والسمة الجديدة تمامًا فى فن بروجل والمانرزم كلها. وكل ما ينقص بروجل هو الأسلوب المتأنق الذى يتصف به معظم ممثلى المانرزم، ولكن ليس فرديتهم المثيرة، ولا رغبتهم الطاغية فى التعبير عن الذات. والواقع أن أحدًا ليس ينسى أبدًا أول مرة يقابل فيها بروجل. أن المشاهد غير المدرب ليحتاج فى كثير من الأحيان لشىء من التدريب قبل أن يصل إلى تقدير خصائص غيره من الفنانين، ولاسيما الأقدم منه عهدًا، إذ يخلط فى البداية عادة بين أعمال مختلف الفنانين، ولاسيما الأقدم منه عهدا. أما فردية بروجل فلا يمكن أن تنسى، أو أن تخطئها العين، حتى بالنسبة إلى المبتدىء.

وهناك ناحية أخرى يتشابه فيها فن بروجل مع فن المانرزم، هو إنه لا يجتذب الجماهير. وهذه صفة لم يعترف بها له، مثلما لم يفهم الطابع التصميمى العام لتصويره، الذى كان يعد عادة ذا نزعة طبيعية صحية، بارعة، كاملة. وقد أطلق عليه اسم "بروجل الفلاح"، ووقع الناس فى خطأ الاعتقاد بأن الفن الذى يصور حياة البسطاء يستهدف أيضًا البسطاء من الناس، على حين أن الحقيقة هى فى واقع الأمر عكس ذلك. والذى يحدث عادة هو أن فئات المجتمع ذات الأفكار

والمشاعر المحافظة هي وحدها التي تبحث في الفن عن صورة لطريقتها الخاصة في الحياة، وعن تصوير لبيئتها الاجتماعية الخاصة. أما الطبقات المضطهدة الساعية إلى النهوض، فإنها تود أن ترى تصويرًا لأوضاع في الحياة تود هي ذاتها أن تتخذ منها مثلاً أعلى تستهدفه، لا لنفس الأوضاع التي تود التخلص منها. ولا يمكن أن يتعاطف مع تصوير الأوضاع البسيطة المتواضعة للحياة إلا أناس أرفع من هؤلاء البسطاء. هذا هو ما يحدث في أيامنا هذه، ولم يكن الحال مختلفًا في القرن السادس عشر. فكما أن الطبقة العاملة والبورجوازية الصغيرة في أيامنا هذه تود أن تشاهد في السينما بيئة الأثرياء، لا ظروف حياتها الصعبة، وكما أن درامات الطبقة العاملة في القرن الماضي لم تحرز أكبر نجاح لها في المسارح الجماهيرية، بل في الأحياء الراقية بالمدن الكبرى، فكذلك لم يكن فن بروجل موجها إلى الفلاحين، وإنما إلى المستويات العليا في المجتمع، أو على الأقل إلى ساكني المدن فيه. وقد أثبت البعض أن لوحاته التي تصور الفلاحين يرجع أصلها إلى ثقافة البلاط[1]. ففي بلاط الأمراء نلاحظ أول بوادر الاهتمام بحياة الريف بوصفها موضوعًا للفن، وفي صور التقويم الفلكي التي تتضمنها كتب الصلوات للدوق دي بري Berri نجد تصويرًا ذا طابع بلاطي لمناظر ريفية منذ عهد مبكر، هو بداية القرن الخامس عشر. وكان هذا النوع من صور الكتب واحدا من مصادر فن بروجل، أما المصدر الآخر فقد لوحظ في تلك النسجيات المرسمة التي كانت مخصصة أساسًا للبلاط ودوائر البلاط، والتي يصور فيها فلاحون يشتغلون وحطابون وزارعو كروم، إلى جانب السيدات والسادة المنهمكين في الصيد والرقص والألعاب الاجتماعية[2]. ولم يكن التأثير الذي تتركه هذه الأوصاف لعادات الريف والحياة الطبيعية عاطفيًا ورومانتيكيًا في الأصل أبدًا — إذ أن هذا النوع من الانطباع ظهر لأول مرة في القرن الثامن عشر، بل كان هزليًا مضحكًا. ذلك لأن حياة الريفيين والعمال البسطاء كانت تبدوا أمورًا غريبة تجتذب حب استطلاع تلك الأوساط التي كانت كتب الصلوات المرسومة والأقمشة المعلقة موجهة إليها، وكانت تعد في نظرهم شيئًا مشوقًا غير مألوف، ولكنها ليست

[1] Gustav Glueck : "Bruegel und der Ursprung seiner Kunst". In "Aus drei Jahrhunderten europaeischer Malerei", 1933. p. 154 .
[2] Ibid., p. 163 .

مؤثرة من الناحية الإنسانية مطلقاً. فالطبقة المسيطرة كانت تجد في تصوير الحياة اليومية للناس البسطاء على هذا النحو نفس نوع اللذة الذى كانت تجده فى الشعر السوقى خلال القرون السابقة، مع فارق واحد هو أن هذا الأخير كان منذ البداية يؤدى فى الوقت ذاته إلى الترويح عن الطبقات الدنيا، على حين أن الاستمتاع بالمنمنات النفيسة والأقمشة المعلقة المصورة كان قاصرًا على أعلى أوساط المجتمع. ولابد أن من كانوا يبدون اهتمامًا بصور بروجل كانوا بدورهم ينتمون إلى أكثر الطبقات ثراء وأرفعها ثقافة. وقد استقر الفنان نفسه بعد فترة إقامة فى أنتورب، فى بروكسل، التى يسودها جو البلاط الأرستقراطى، حوالى عام ١٥٦٢/ ٣، وكان هذا الانتقال يتفق مع التغير الأسلوبى الذى كان مؤثرًا عظيم الأهمية فى طريقته الأخيرة، ومع تحوله إلى تصوير الموضوعات الريفية التى اكتسب بفضلها شهرته[1].

[1] Cf. Ch. De Tolnai : P. Bruegel l'Ancien, 1935, P. 42 .

الفصل السابع
الهزيمة الثانية للفروسية

بعثت رومانتيكية الفروسية من جديد، مقترنة بموجة حماسة جديدة للحياة البطولية وشغف جديد بروايات الفرسان، فى إيطاليا وإقليم الفلاندر أولاً قرب نهاية القرن الخامس عشر، وبلغ هذا الاتجاه ذروته فى فرنسا وأسبانيا خلال القرن التالى. وهذه الظاهرة في أساسها علامة من علامات بدء سيطرة أنواع الحكومات المتسلطة، وتدهور ديمقراطية الطبقة الوسطى، وانتشار معايير البلاط تدريجيًا فى الثقافة الغربية. وكانت المثل العليا للفروسية، وتصوراتها للفضيلة، هى الشكل المتسامى الذى عملت الأرستقراطية الجديدة، الصاعدة من الطبقات الدنيا، والأمراء النازعون إلى الحكم المطلق، على إخفاء أيديولوجيتهم وراءه. ويعد الإمبراطور مكسمليان "آخر فارس"، ولكن له خلفاء متعددين ظلوا يطالبون لأنفسهم بهذا اللقب، بل إن "اجناتيوس لويولا" كان يطلق على نفسه اسم "فارس المسيح"، ونظم طائفته وفقًا لمبادىء القانون الأخلاقى للفروسية — وإن كان قد نظمها فى الوقت ذاته بروح الفلسفة الجديدة للواقعية السياسية. والواقع أن أفكار الفروسية ذاتها لم تعد قادرة على دعم البناء الاجتماعى الجديد: إذ أن تعارضها مع النمط العقلانى للواقع الاقتصادى والاجتماعى، وانقضاء عهدها بالنسبة إلى عالم "طواحين الهواء"، هو أمر واضح كل الوضوح. وهكذا، فبعد قرن من الحماسة للفارس الجوال، ومن الاستمتاع بالمغامرات التى تقصها روايات الفروسية، عانت الفروسية هزيمتها الثانية، وكان الشعراء العظام وكتاب الدراما الكبار فى ذلك القرن، مثل شكسبير وسرفانتس، متحدثين بلسان عصرهم — فهم إنما أعلنوا على الملأ ما كان واضحًا للجميع، وهو أن الفروسية قد عفا عليها الزمان، وأن قوتها الخلاقة أصبحت أسطورة.

ولم تبلغ هذه العبادة الجديدة للفروسية ما بلغت من القوة والشدة فى أسبانيا، التى اندمجت فيها شعارات الإيمان والشرف، ومصالح الطبقة الحاكمة

وكرامتها، فـي وحـدة لا تنفصـم، خلال الصراع الذى دام سبعمائة عام ضد العرب، والـتى تضافرت فيها عوامل متعددة على تمجيد الطبقة العسكرية وصبغها آليًا بصبغة الـبطولة، هـي حـروب الغـزو ضد إيطاليا، والانتصارات على فرنسا، واستغلال كنوز أمـريكا. ومع ذلـك ففـي هـذا الـبلد ذاتـه، الذى تألقت فيه روح الفروسية في عهد إحـيائها الجديـد أقصـى درجـات الـتألق، كانـت خيـبة الأمل أقوى ما تكون عندما اتضـح أن سـيطرة المـثل العليا للفروسـية وهـم بـاطل. وعلى الرغم من كل ما حققته أسـبانيا المنتصـرة مـن فـتوحات ومـا اسـتحوذت علـيه مـن كنوز، فإنها اضطرت إلى الاستسـلام أمـام الـتفوق الاقتصـادى للـتجار الهولنديين والقراصنة الإنجليز. فلم تكن أسـبانيا قـادرة عـلى إمـداد أبطالهـا الذيـن أنهكتهم الحروب بالمؤن اللازمة؛ وأصبح النبـيل الفخـور جائعًـا، إن لم يكن شريدًا طريدًا. واتضح أن روايات الفروسية كانت أسـوأ تهيـئة يمكـن تصـورها لـلمهام الـتى يـتعين أن يواجههـا الجندى الذى أمضى مدته، حتى يستقر في المجتمع المدني ويتكيف معه.

والحـق أن وقـائع حـياة سـرفانتس تقـدم إلـينا مثلاً واضح الدلالة إلى أقصى حـد، لمـا يمكـن أن يحـدث لإنسـان يعيش خـلال فـترة الانتقال من عصر الفروسية الرومانتيكـية إلى عصـر الواقعـية. ومـن المسـتحيل عـلى المرء، إن لم يكن يعرف هذه القصـة، أن يقـدر الدلالـة الاجتماعـية لروايته "دون كيخوته". فهذا الكاتب كان من أسـرة معدمـة تنـتمي إلى أرسـتقراطية الفرسـان. وقـد اضـطره فقره إلى أن يعمل جنديًا عاديًـا فـي جـيش فيلـيب الـثاني مـنذ شبابه، وإلى أن يعانى كل مصاعب الحملات الإيطالـية. فقـد اشـترك فى معركة ليباتو، التى أصابه فيها جرح بالغ. وأثناء عودته إلى بـلاده مـن إيطالـيا، وقـع فـي أيـدى قراصنة جزائريين، وقضى فى الأسر خمس سـنوات مريرة، إلى أن أطلق سراحه عام ١٥٨٠ بعد أن أخفق فى الهرب عدة مرات. وعند عودته إلى أسـرته، وجدها فى فقر مدقع، وغارقة حتى آذانها فى الديون. ولكن لم يكن هناك أيضًا عمل ملائم له، وهو الجندى المغوار، بطل ليبانتو، والفارس الذى أسـره "الكفرة"، وكان عليه أن يقنع بوظيفة ثانوية هى وظيفة جامع ضرائب بسيط. وتراكمـت علـيه المتاعـب الماديـة، وسـجن ظلما أو بسبب هفوة تافهة، وشهد أخيرًا انهـيار قـوة أسـبانيا العسكرية واندحارها أمام الإنجليز. وهكذا تكررت مأساة الفارس

الفرد، على نطاق أوسع، في مصير الأمة الفارسة الحقة. وأخذ يدرك بمزيد من الوضوح أن الخطأ في إخفاقه الفردى، وفى إخفاق أمته، إنما يرجع إلى أن الفروسية لم تعد ملائمة للعصر، وأن الرومانتيكية اللاعقلية ليس لها مكان في هذا العصر الذى كان مضادًا للرومانتيكية بكل قوة. وإذا كان دون كيخوته يعزو التعارض بين العالم ومثله العليا إلى اصطباغ الواقع بصبغة السحر، ولم يستطع فهم التباين بين النظام الذاتي والنظام الموضوعي للأمور، فليس معنى ذلك إلا أنه كان في سبات عميق طوال التحول التاريخي العالمي، وأن عالم الحلم الذى كان يعيش فيه بدا له، بالتالى، العالم الحقيقي الوحيد، على حين أن الواقع بدا عالمًا سحريًا مليئًا بالشياطين الخبيثة. وقد اعترف سرفانتس بالافتقار التام إلى التوتر والاستقطاب في هذا الموقف، وبالتالى باستحالة شفائه استحالة تامة فهو يرى أن المثالية التي ينطوى عليها هذا الموقف مستحيلة التحقق من وجهة نظر الواقع، مثلما ينبغي حتمًا أن يظل الواقع الخارجي غير متأثر بها، ويرى أن هذا الافتقار إلى الاتصال بين البطل وبين بيئته يؤدى حتمًا إلى أن يطيش كل فعل له عن هدفه.

ومن الجائز أن سرفانتس لم يكن واعيًا بالدلالة العميقة لفكرته في البداية، وأنه لم يكن يفكر أولاً إلا في كتابة قصة تسخر من روايات الفرسان. ولكن لابد أنه أدرك سريعًا أن ما ينبغي الشك فيه ليس هو المادة التي كان معاصروه يفضلون قراءتها. والواقع أن التهكم من الفروسية لم يكن شيئًا جديدا في الفترة التي عاش فيها: إذ أن بولتشي Pulci كان قد تهكم من قصص الفروسية، كما اتخذ بوجاردو Bojardo وأريوستو Ariosto نفس الموقف الساخر من طرائفها الخلابة. وفي إيطاليا، حيث كانت عناصر الطبقة الوسطى هي التي تمثل الفروسية إلى حد ما، لم تكن طبقة الفروسية الجديدة تأخذ نفسها مأخذ الجد كلية. ولا شك أن إيطاليا، موطن النزعة التحررية والإنسانية، هي التي هيأت سرفانتس لاتخاذ موقفه المتشكك، وأغلب الظن أنه يدين للأدب الإيطالي بأول إيحاء بدعابته التي تمثل حدا فاصلا بين عهدين. ومع ذلك فلم يكن المقصود من كتابه أن يكون مجرد خروج على طريقة الروايات العصرية السطحية الآلية، وأن يصبح مجرد نقد للفروسية التي عفا عليها الزمان، بل أنه كان أيضًا انتقادًا للواقع العملي الصارم، الذى انتزع منه كل

سحر. والذى لم يبق فيه أمام الرجل المثالى إلا أن يدفن رأسه فى رمال "فكرته الثابتة idée fixe". وعلى ذلك فليس موضع الجدة فى رواية سرفانتس هو معالجته الساخرة لموقف الفروسية من الحياة، بل هو إضفاء صبغة النسبية على عالمى المثالية الرومانتيكية والعقلانية الواقعية. وموضع الجدة فيها هو الجمع بين وجهين لا ينفصلان فى نظرته إلى العالم، والقول باستحالة تحقيق الفكرة فى العالم الواقع، أو إرجاع عالم الواقع إلى الفكرة.

ولقد كان ازدواج دلالة النظرة إلى الحياة فى حركة المانرزم متحكمًا كل التحكم فى علاقة سرفانتس بمشكلة الفروسية. فهو يتأرجح بين تبرير المثالية غير الدنيوية وبين الموقف الطبيعى اليومى الذى تشيع فيه الحكمة الدنيوية. وقد تولد عن ذلك موقفه المتعارض من بطله، وهو الموقف الذى استهل به عهدا جديدًا فى تاريخ الأدب. فقبل سرفانتس لم تكن توجد فى الأدب إلا شخصيات خيرة وشريرة، ومخلصون وخونة، وقديسون ومجدفون. أما فى روايته فأننا نجد البطل قديسا وأحمق فى شخص واحد. فإذا كانت الدعابة هى القدرة على رؤية جانبين متعارضين لشىء واحد، فى الوقت الواحد، فإن كشف هذه الثنائية فى جوانب الشخصية الواحدة يعنى اكتشاف الدعابة فى عالم الأدب – أعنى نوع الدعابة الذى لم يكن معروفًا قبل عصر المانرزم. ومن المعروف أنه لا يوجد لدينا تحليل لاتجاه المانرزم فى الأدب يتجاوز العرض المألوف للمارينية(*) والجونجورية(**)، وغيرها من الاتجاهات المماثلة، ولكن إذا شاء المرء أن يقوم بهذا النوع من التحليل، فعليه أن يبدأ بسرفانتس[1]. ففى استطاعتنا أن ندرس فى مؤلفه صفات هامة للمانرزم، مثل الإحساس المذبذب بالواقع، ومحو الحدود الفاصلة بين الواقعى وغير الواقعى. بل أن

(*) المارينية marinism نسبة إلى الشاعر الإيطالى جامباتستا مارينا، المتوفى عام ١٦٢٥ . هى أسلوب أدبى شاع فى القرن السابع عشر، يتسم بالمجازات المسرفة والحيل البعيدة المعنى والأضداد اللفظية المتكلفة، وتتميز كتاباته بالمبالغة والتهويل. (المترجم)

(**) الجونجورية ، نسبة إلى الشاعر الأسبانى لويس دى جونجورا المتوفى عام ١٦٢٧، هى أسلوب يتسم بالغموض فى المعنى والتعقيد فى التعبير، وبالإسراف فى استخدام المجازات والتلاعب بالألفاظ . (المترجم)

(1) أشار ماركس دفوجاك Max Dvorak وفلهلم بندر W. Pinder إلى طابع المانرزم الذى كانت تتسم به أعمال شيكسبير وسرفانتس، ولكنهما لم يقدما تحليلاً لهذه الظاهرة.

مؤلفه هذا خير مجال لدراسة الصفات الأساسية الأخرى للمانرزم: كالروح الهزلية التى تلمع من خلال ظلال المأساة، وحضور المأساوى فى الهزلى، فضلاً عن الطبيعة المزدوجة للبطل، التى تجعله يبدو مضحكًا فى لحظة وجليلاً مهيبًا فى اللحظة التالية. كذلك فإن ظاهرة "الخداع الذاتى الواعى" هى أيضًا سمة رئيسية فى هذا الأسلوب: فهى تتمثل فى الإشارات المتعددة للمؤلف إلى أن عالم روايته هو عالم خيالى، وفى التجاوز الدائم للحدود الفاصلة بين الحقيقة الكامنة فى العمل الأدبى والحقيقة الخارجة عن هذا العمل، وعدم الاكتراث الذى تتخطى به شخصيات الرواية مجالها الخاص وتسير نحو عالم القارىء، و"التهكم الرومانتيكة" الذى يشار به فى الجزء الثانى إلى الشهرة التى أحرزتها الشخصيات الرئيسية بفضل الجزء الأول — وكيف أن هذه الشخصيات تصل مثلاً إلى بلاط الدوق، بفضل شهرتها الأدبية، وكيف أن سانكوبانزا، أو ينبغى أن يكون ذلك فى الكتاب، لو لم يكن قد تغير فى مهده، أى فى المطبعة." كذلك فإن الفكرة الثابتة التى تسيطر على ذهن البطل تنتمى بدورها إلى مذهب المانرزم، شأنها شأن الاندفاع الذى يميز حركاته، والطابع الشبيه بحركات عرائس المسرح، الذى تتخذه الحوادث كلها نتيجة لذلك. وبالمثل فإن الطريقة الهوائية الهزلية للعرض، والطابع الاعتباطى المسرف للبناء الذى لا شكل له، هى بدورها منتمية إلى المانرزم، وكذلك الحال فى المتعة التى لا تشبع، والتى يجدها الراوية وهو يقدم مزيدا من الحلقات والتعليقات والاستطرادات الجديدة، والقفزات السينمائية فى القصة، والاستطرادات وعبور المسافات الزمنية. ويتجلى أسلوب المانرزم أيضًا فى المزج بين العناصر الواقعية والخيالية فى الأسلوب، وفى مطابقة التفاصيل للطبيعة وابتعاد النظرة العامة عن الواقع، وفى الجمع بين خصائص الرواية المثالية لعصر الفروسية وبين الرواية السوقية العامية، والجمع بين الحوار المرتكز على المحادثة اليومية، الذى كان سرفانتس أول روائى يستخدمه[1]، وبين الإيقاعات المصطنعة والمجازات المتكلفة التى تتسم بها الطريقة التلميحية

[1] J.F. Kelly : Cervantes and Shakespeare, 1916, p. 20.

conceptism (*). كذلك فإن من الخصائص التى تنتمى إلى صميم اتجاه المانرزم، ذلك العرض الذى يقدم للعالم وكأنه فى عملية تكون ونمو، وتغيير القصة لاتجاهها، وتغيير المؤلف للشخصيات خلال الرواية، وكون شخصية هامة تبدو لا غناء عنها مثل سانكويانزا كانت فى واقع الأمر مجرد فكرة لاحقة لم تطرأ بذهنه إلا متأخرة، وكون شخصية دون كيخوته قد أخذت تزداد عمقًا وتساميًا بالتدريج، حتى أن سرفانتس نفسه قد انتهى به الأمر – كما أكد البعض[1] – إلى العجز عن فهم بطله ذاته. وأخيرًا، فهناك ذلك الافتقار إلى التجانس فى التنفيذ، والمزج بين المهارة الفائقة والعذوبة، وبين الإهمال والخشونة، وهى الصفات التى أطلق بفضلها البعض على رواية "دون كيخوته" اسم أشد الأعمال الأدبية العظيمة إهمالاً[2] – وإن كان هذا التأكيد لا يمثل إلا نصف الحقيقة، إذ أن هناك أعمالاً لشيكسبير تستحق هذا الوصف بنفس المقدار.

لقد عاش سرفانتس وشيكسبير فى وقت واحد تقريبًا، فهما قد توفيًا فى نفس العام، وإن لم يكن فى نفس السنة من عمرهما. وهناك نقاط مشتركة لا حصر لها فى نظرة كل من الكاتبين إلى العالم وفى مقاصدهما الفنية، ولكن أوضح وأبلغ مظاهر الاتفاق بينهما هو ما يتعلق بالفروسية، التى كان كل منهما يراها بالية عتيقة منحلة. وعلى الرغم من هذا الاتفاق الأساسى، فإن مشاعرهما إزاء المثل العليا الفروسية متباينة كل التباين، وهو أمر متوقع بالنسبة إلى ظاهرة معقدة كهذه. فشيكسبير الكاتب المسرحى يتخذ إزاء فكرة الفروسية موقفًا أكثر إيجابية من موقف سرفانتس الروائى، ولكنه لما كان مواطنًا لإنجلترا التى كانت تمر بمرحلة تطور اجتماعى أكثر تقدمية، فإن رفضه للفروسية من حيث هى طبقة كان أعنف من رفض الكاتب الأسبانى، الذى لا يمكن القول، نظرًا إلى انتمائه إلى أسرة من الفرسان واحترافه للجندية، إنه كان محايدًا الحياد كله. ولم يكن الكاتب المسرحى يود أن

(*) أسلوب أدبى كان يستخدمه المتصوفة الأسبان فى القرن الرابع عشر، ويتسم بالتلميحات الغامضة والمجازات البعيدة المرمى. (المترجم)

[1] Miguel de Unamuno : Vida de Don Quijote y Sancho, 1914.

[2] W. P. Ker : Collected Essays, 1925, II, P. 38 .

يتخلى عن المكانة الاجتماعية المتقدمة لأبطاله، وذلك لأسباب أسلوبية على الأقل: فلابد أن يكونوا أمراء وقوادًا وسادة عظامًا لكي يقفوا بارزين أمام غيرهم من المخلوقات على خشبة المسرح، ولابد أن يسقطوا من علو كاف لكي يتركوا انطباعًا عميقًا بنفس المقدار عندما تتغير مصائرهم على حين غرة.

كان النظام الملكي، خلال حكم أسرة تيودور Tudor ، قد تحول إلى حكم استبدادى. وكانت طبقة النبلاء قد قضى عليها كلها تقريبًا فى نهاية حروب الوردتين، ولكن ملاك الأرض، والفلاحين، والطبقة الوسطى من سكان المدن، كانوا يريدون السلام قبل كل شيء – ولم يكونوا يعبأون بنوع الحكومة التى تحكمهم مادامت قوية إلى الحد الذى يحول دون عودة الفوضى. وقبيل ارتقاء اليزابيث العرش أصيبت البلاد مرة أخرى بكارثة الحرب الأهلية، وبدا أن العداوات الدينية أصبحت أشد حدة مما كانت عليه في أى وقت مضى، وكانت خزانة الدولة فى حالة ميئوس منها، كما كانت سياستها الخارجية مضطربة، ولم تكن بمنأى عن الأخطار. وكان مجرد نجاح الملكة فى إزاحة بعض هذه الأخطار، وتجنب بعضها الآخر، قد ضمن لها قدرا معينًا من الشعبية بين قطاعات متعددة من السكان. فبالنسبة إلى الطبقات المميزة الغنية كان حكمها يعنى، قبل كل شيء، أن هذه الطبقات أصبحت محمية من الخطر المهدد بنشوب حركات ثورية تقوم بها المستويات الدنيا من الشعب. كذلك فإن جميع المخاوف التى كانت تشعر بها الطبقة الوسطى من زيادة سلطات الملك، قد أسكتها تأييد الملكية لها في حربها الطبقية. فقد كانت اليزابيث تشجع الاقتصاد الرأسمالى بكل الطرق الممكنة. ذلك لأنها، شأنها شأن معظم حكام عصرها، كانت تجد نفسها على الدوام فى أزمات مالية، بل أنها أسهمت بنصيب مباشر فى الأعمال التى اضطلع بها دريك ورالى Drake Raleigh [*]. وانتفعت الأعمال الاقتصادية الخاصة بقدر من الحماية لم يكن له أى نظير من قبل، إذ لم تكن

[*] السير فرانسس دريك ، والسير وولتر رالى ، من كبار المغامرين الإنجليز فى عصر اليزابيث، كان أولهما ملاحًا ومكتشفًا مشهورًا، وكان الثانى قائدًا عسكريًا، وقد اشتركا فى الحرب ضد أسبانيا، وكان لكل منهما دور هام فى توسع بريطانيا الاستعمارى فيما وراء البحار . (المترجم)

الحكومة وحدها، بل كان التشريع بدوره، حريصًا على رعاية مصالحها[1]. وأخذ الاقتصاد القائم على الاكتساب ينمو دون قيود، كما أن روح الربح المرتبطة به عمت البلاد جميعها. وأخذ كل شخص لديه مرونة اقتصادية ينغمس في المضاربات. وأصبحت الطبقة الحاكمة الجديدة تتألف من البورجوازية الثرية ومن طبقة النبلاء ملاك الأرض أو المشتغلين بالصناعة. وكان التعبير عن استقرار المجتمع هو التحالف بين التاج وبين هذه الطبقة الجديدة. ومع ذلك فينبغي ألا يبالغ المرء في تقدير أهمية النفوذ السياسي والعقلي لهذه المستويات الاجتماعية. ذلك لأن البلاط، الذى كانت الأرستقراطية القديمة لا تزال هى التى تتحكم فى أذواقه واتجاهاته، كان هو مركز الحياة العامة، وكان التاج يحابي طبقة نبلاء البلاط في مقابل الطبقة الوسطى وملاك الأرض كلما أمكنه أن يفعل ذلك دون ضرر أو خطر. ومن جهة أخرى فإن البلاط ذلك كان مؤلفًا من أناس ارتفع بعضهم لأول مرة إلى مرتبة النبلاء أثناء حكم أسرة التيودور، وكانت ثروتهم التى أتاحت لهم الارتقاء فى المجتمع. وكان الورثة القلائل جدا لطبقة النبلاء القديمة، وأصحاب الملكيات الزراعية الكبيرة، على استعداد تام لمصاهرة القطاع الغنى المحافظ من الطبقة الوسطى، وللتعاون معه اقتصاديًا. وتمت عملية التسوية الاجتماعية فى هذه الحالة، كما فى أوروبا كلها تقريبًا، عن طريق تزاوج أبناء الطبقة الوسطى مع الطبقة الأرستقراطية من جهة، وعن طريق اشتغال الشبان من أبناء طبقة النبلاء بمهن بورجوازية من جهة أخرى. ومع ذلك فإن ما حدث فى إنجلترا، التى كانت الطريقة الثانية هى السائدة فيها، هو أن طبقة النبلاء هى التى هبطت، فى معظم الأحيان، إلى مستوى الطبقة الوسطى، وذلك على عكس ما حدث فى فرنسا، التى كان ارتفاع الطبقة الوسطى إلى مستوى النبلاء فيها هو الظاهرة السائدة. ففى إنجلترا، ظل العامل الحاسم المتحكم فى علاقة الطبقة الوسطى الكبيرة وطبقة كبار الملاك الزراعيين بالتاج هو نجاح الملكية فى إعادة النظام، بعد منازعات دامت قرونا عدة، وكونها أصبحت الآن على استعداد لضمان سلامة الطبقات المالكة. وأصبح مبدأ النظام، وفكرة السلطة والأمن، هو أساس نظرة

(1) W. Cunningham : The Growth of English Industry and Commerce in Modern Times : The Mercantile System, 1921, P. 98 .

الطبقة الوسطى إلى الحياة، إذ أن الطبقات المالكة أخذت تزداد وعيًا بأنه لا شيء أخطر عليها من وجود حكومة ضعيفة، ومن هدم التسلسل الاجتماعي. ففلسفتها الاجتماعية كانت تتلخص في الشعار : "إذا تزعزعت المرتبة .. لم يصلح العمل." (ترويلوس وكريسيدا[*] Troilus & Cressida ١ ، ٣). وهذا الخوف من الفوضى يفسر نزعة الولاء للملكية عند شكسبير وكذلك عند معاصريه. ذلك لأن التفكير في الفوضى يظل يتعقبهم في كل مكان ، وكان نظام الكون، وخطر الانحلال الذى يهدد هذا النظام، موضوعا رئيسيًا في تفكيرهم وكتابتهم[1]. وهم يصورون اضطراب النظام الاجتماعي كما لو كان اختلال في الانسجام الكوني، ويفسرون موسيقى الأفلاك بأنها أنشودة النصر لملائكة السلام في قهرها لعناصر التمرد.

إن شيكسبير ينظر إلى العالم من خلال عيني رجل من سكان المدن يتميز بأنه ميسور الحال، متحرر الذهن على وجه العموم، شكاك، يشعر بخيبة الأمل في نواح معينة. وهو يعرب عن آراء سياسية تتغلغل جذورها في فكرة حقوق الإنسان، كما يمكننا أن نسميها اليوم. فهو يحمل على كل تعد للسلطة، وعلى اضطهاد عامة الناس، ولكنه يحمل أيضًا على ما يسميه بغرور الدهماء وانتشائهم بالقوة، ويدفعه قلقه البورجوازى وخوفه من الفوضى إلى إعلاء مبدأ "النظام" فوق كل الاعتبارات الإنسانية. ويتفق النقاد المحافظون عادة على أن شيكسبير يحتقر عامة الناس ويكره "حثالة" الشوارع، على حين أن بعض الاشتراكيين، الذين يتمنون أن ينادوا به واحدًا منهم، يعتقدون أن المسألة في هذا الصدد لا يمكن أن ينادوا به واحدًا منهم، يعتقدون أن المسألة في هذا الصدد لا يمكن أن تكون مسألة كراهية واحتقار، وأنه لا يحق للمرء أن يتوقع من شاعر في القرن السادس عشر أن ينحاز إلى جانب الطبقة العاملة كما نفهمها نحن اليوم، لاسيما وأن هذا النوع من الطبقة العاملة

(*) مسرحية لشكسبير مأخوذة عن أصل لاتيني - وكان قد أدخلها في الأدب الإنجليزى الشاعر تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) في إحدى قصائده الطويلة. وفي مواضع من مسرحية شيكسبير بيان لفلسفة الكون وموقف الإنسان منه. (المترجم)

(1) E.M.W. Tillyard : The Elizabethan World Picture. 1943 P. 12 .

"البروليتاريا" ولم يكن له وجود في ذلك العصر[1]. أما حجج تولستوى وبرنارد شو، التي تحاول إثبات أن آراء شيكسبير السياسية هي ذاتها آراء أبطاله الأرستقراطيين – وخاصة آراء كوريولانوس Coriolanus –فليست مقنعة كل الإقناع، حتى وإن كان من الواضح أن شيكسبير يجد متعة خاصة في ترك عامة الناس يلاقون الإهانات. فعلينا ألا ننسى، في صدد هذه المسألة الأخيرة، أن الإهانات كانت تكال لذاتها باندفاع شديد على المسرح في عصر اليزابيث. ومن المؤكد أن شيكسبير لم يكن يقر كريولانوس على تحيزه، ولكن الأخطاء المؤسفة التي وقع فيها هذا الأرستقراطي لم تقلل من سروره برؤية هذا "الرجل الكريم". فهو ينظر من أعلى إلى الجماهير العريضة من الناس بشعور من السمو يمتزج فيه الاحتقار والعطف المتسامح – كما لاحظ كولريدج من قبل. وإن موقفه ليتمشى في عمومه مع موقف أصحاب النزعة الإنسانية، الذين ردد شيكسبير دون مواربة أوصافهم المأثورة للجماهير "الجاهلة"، "غير الناضجة سياسيًا" و"المتقلبة". ولكن المرء يستطيع أن يدرك فورًا أن هذه التحفظات لا ترجع إلى أصل ثقافي فحسب، وذلك إذا تذكر أن الأرستقراطية الإنجليزية، التي كانت أوثق ارتباطا بالنزعة الإنسانية، كانت تتخذ من عامة الناس موقفًا أكثر فهمًا وأحسن نية من موقف الطبقة الوسطى، التي تشكل التطلعات الاقتصادية للبروليتاريا خطرًا أقرب بالنسبة إليها، وإذا تذكر أن بومونت Beaumont وفلتشر Flethcher اللذين كانا أقرب إلى الأرستقراطية من أي شاعر آخر في عصر شيكسبير، قد صورا عامة الناس في صورة أفضل مما فعل معظم كتاب الدراما في ذلك العصر[2]. ومع ذلك فمهما كان من علو أو هبوط تقدير شيكسبير للصفات العقلية والأخلاقية للجماهير، ومهما كان من زيادة أو نقص التعاطف الشخصي الذي كان يبديه نحو العوام "الأمناء" "ذوى الرائحة الخبيثة"، فإن من التبسيط المفرط للحقائق أن نصوره بأنه كان مجرد أداة في يد الرجعية. وقد شخص ماركس وأنجلز العامل الحاسم في حالته بنفس الدقة التي شخصاه بها في حالة

---

[1] T.A. Jackson : "Marx and Shakespeare", - International Literature, 1936 No. 2, P. 91.

[2] Cf. A.A. Smirnov : Shakespeare. A. Marxist Interpretation, Critics Group Series, 1937, PP. 59 – 60 .

بلـزاك. فعـلى الـرغم من أن موقف شيكسبير وبلزاك معًا كان رجعيًا في أساسه، فإن هذيـن الكاتـبين كانـا من رواد التقدم، إذ أنهما معًا قد أدركا أن الأوضاع التى اكتفى معظـم معاصـريهما بقـبولها فـى صـمت، هـى فـى واقع الأمر أوضاع حرجة لا يمكن الدفـاع عـنها. ومهمـا كـان رأى شيكسـبير فـى الملكية، وفى الطبقة الوسطى، وعامة الـناس، فـإن مجـرد كونـه قـد عبر عن نظرة أسيانة إلى الحياة، وعن أعمق درجات التشـاؤم، فـى عصـر مـن الارتقـاء القومـى والازدهـار الاقتصادى، انتفع منه هو ذاته انـتفاعًا كـبيرًا، لدلـيل عـلى شـعوره بالمسئولية الاجتماعية واقتناع بأن كل شيء في هـذه الجنة الصغيرة لم يكن على خير ما يرام. ولا شك في أنه لم يكن بطبيعته ثوريًا أو مناضـلاً، ولكـنه كـان يقـف فـى نفس الجانب الذى يقف فيه أولئك الذين حالوا دون إحـياء طـبقة النـبلاء الإقطاعـية بفضـل نزعـتهم العقلانـية السـليمة، كما أصبح بلـزاك، دون تعمـد ودون وعـى، واحدًا ممن مهدوا الطريق للاشتراكية الحديثة، عن طريق إماطته اللثام عن نفسية الطبقة الوسطى.

إن الدرامـا التاريخـية لشيكسـبير لتوضـح بمـا فـيه الكفايـة أن هذا الكاتب الدرامـى لم يكـن يقف، فى الصراع بين التاج والطبقة الوسطى والفلاحين من جانب وبـين الأرستقراطية الإقطاعية من جانب آخر، فى صف المتمردين القساة المتبجحين. فقـد كانـت اتجاهاتـه وميولـه تربطه بالمستوى الاجتماعي الذى يضم الطبقة الوسطى والأرسـتقراطية ذات العقلـية المـتحررة، الـتى اتبعـت نظـرة الطبقة الوسطى، وكانت عـلى أية حال تكون جماعة تقدمية، فى مقابل طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة. وربما كـان أقـرب الشخصـيات إلى مـثله الأعـلى همـا شخصيتا أنطونيو وتيمون، التاجرين الـثريين المـثقفين الكـريمين، بأخلاقهمـا المهذبـة ومظهـرهما الرفـيع. فعلى الرغم من تعـاطف شيكسـبير مـع نظـرة الطـبقة الحاكمـة إلى الحياة، كان يقف دائمًا فى صف الحكمـة الشـعبية السـليمة، والعدالـة، والشـعور الـتلقائى، حيـثما تعارضـت فضائل الطـبقة الوسـطى هـذه مـع الدوافـع الغامضـة لنزعة رومانتيكية فروسية لا عاقلة، أو لـنزعة خرافـية وصـوفية معـتمة. وتعـد شخصية كورديليا أنقى تجسـد لهذه الفضائل

وسط بيئتها الإقطاعية[1]. ذلك لأنه مهما كان من علو القيمة الزخرفية التى يعزوها شيكسبير إلى الفروسية، فإنه لا يستطيع أن يقنع نفسه بنزعة اللذة الجامحة، وعبودية البطل العمياء، والفردية المتطرفة الهوجاء، التى تتصف بها هذه الطبقة. فالسير جون فولستاف، والسير توبى بلتش، والسير أندرو أجيوتشيك Aguecheck هى عنده طفيليات لا حياء فيها، وأخيل وايجاكس وهوتسبير Hotspur طغاة خاملون مغرورون، وأفراد أسرة بيرسى، وجلندوور Glendower ، ومورتيمر، أنانيون قساة – أما لير Lear فهو طاغية إقطاعى فى دولة تسودها المبادىء الأخلاقية للفروسية البطولية سيادة مطلقة، ولا توجد فيها فرصة للبقاء أمام أى شىء يتسم بالرقة والعطف والبراءة.

ولقد اعتقد البعض أن من الممكن تكوين صورة كاملة لمفهوم الفروسية عند شيكسبير من طريقة عرضه لشخصية فولستاف. ولكن فولستاف لا يمثل إلا نمطًا واحدًا من أنماط الفرسان عند شيكسبير – هو الفارس الذى اقتلعته التطورات الاقتصادية من جذوره، وأفسده اتخاذه لأسلوب الطبقة الوسطى فى الحياة، وأصبح انتهازيًا منافقًا، وإن كان لا يزال يود أن يبدو فى صورة شخص نزيه مثالى بطولى. وهو يجمع فى ذاته سمات من شخصية دون كيخوته مع بعض صفات سانكوبانزا، ولكنه ليس إلا كاريكاتيرا، على عكس بطل سرفانتس. وهناك شخصيات أخرى تمثل نمط دون كيخوته بصورة أنقى، مثل بروتوس، وهاملت وتيمون، وقبل هؤلاء جميعًا، ترويلوس[2]. فهم يشتركون مع دون كيخوته فى مثاليتهم الأخروية، وفى سذاجتهم وبراءتهم، والصفة الوحيدة التى تنفرد بها رؤيا شيكسبير هى إفاقتهم الفظيعة من الوهم والشقاء المريع الذى ترتب على إدراكهم للحقيقة بعد فوات الأوان.

ولقد كان موقف شيكسبير من الفروسية شديد التعقيد، كما أنه ليس متسقًا كل الاتساق. فهو يحول تدهور الفروسية، الذى ظل يصفه برضاء تام فى مسرحياته التاريخية، إلى مأساة للمثالية – لا لأنه قد اقترب على أى نحو من المثل الأعلى

---

(1) Sergei Dinamov : "King Lear". International Literature, 1935, No. 6, P. 61.
(2) Cf. Wyndham Lewis : The Lion and the Fox, 1927, P. 237 .

للفروسية، بل لأنه أصبح بدوره مغتربًا عن الواقع "غير الفروسي" وما يتسم به من ميكافيلية. فقد أصبحت النتائج التى أدت إليها سيطرة المذهب المكيافيلى واضحة للعيان. لقد كان مارلو لا يزال مفتونًا بمكيافيلى، ومن الواضح أن شيكسبير الشاب مؤلف سيرة ريتشارد الثالث، كان أكثر حماسة له من شيكسبير المتأخر الذى أصبحت الميكافيلية فى نظره كابوسا، كما كانت فى نظر معاصريه. والواقع أن من المستحيل وصف موقف شيكسبير من المشكلات الاجتماعية والسياسية لعصره بطريقة متجانسة، دون عمل حساب المراحل المتباينة لتطوره. ذلك لأن فلسفته طرأ عليها تغير أدى إلى تحول أساسى فى حكمه العام على الموقف الاجتماعى، وفى مشاعره نحو مختلف قطاعات المجتمع. وقد حدث هذا التغير بوجه خاص فى مطلع القرن السابع عشر، أى فى الوقت الذى بلغ فيه قمة النضج وأوج النجاح. فقد انهار شعوره السابق بالرضا عن الأوضاع القائمة، وتفاؤله بالمستقبل. وعلى الرغم من أنه ظل متشبثًا بمبدأ النظام، وتقدير الاستقرار الاجتماعى، ورفض المثل الأعلى البطولى للفروسية الإقطاعية، فيبدو أنه لم يعد يثق بالنزعة الاستبدادية المكيافيلية، وبالاقتصاد الذى يستهدف الكسب بلا هوادة. وقد ربط البعض بين تحول شيكسبير إلى التشاؤم وبين مأساة الايرل أسكس التى كان سوثامتن Southampton حامى الشاعر وراعيه، مشتركًا بدوره فيها، كما رأى البعض أن هذا التغير قد يكون راجعًا إلى حوادث أخرى مؤسفة فى تاريخ هذه الفترة، كالعداء بين اليزابيث ومارى استورت، واضطهاد البيوريتانيين، وتحول إنجلترا التدريجى إلى دولة بوليسية، ونهاية الحكم التحررى نسبيًا للملكة اليزابيث، والاتجاه الجديد نحو الإقطاع فى عهد جيمس الأول، والوصول إلى ذروة الصراع بين الملكية وبين الطبقة الوسطى ذات العقلية البيوريتانية[1]. وأيًا كان الأمر، فإن الأزمة التى مر بها زعزعت توازنه تمامًا، وأسفرت عن فلسفة أخلاقية تتجلى بأوضح صورة ممكنة فى إحساس الشاعر. منذ ذلك الحين، بتعاطف نحو الأشخاص الذين أخفقوا فى حياتهم العامة يزيد على تعاطفه نحو أولئك الذين كان حظهم سعيدًا وحياتهم موفقة. فقد كان يشعر بعطف

---

[1] Max J. Wolff : Shakespeare, 1908, II, PP. 56 – 8 .

قلبي خاص على بروتوس، ذلك السياسي المتخبط والإنسان العاثر الحظ[1]. وهذا التبدل في الحكم على الأشخاص لا يكاد يكون من الممكن تفسيره على أساس التغير في المزاج فحسب، أو على أساس تجربة شخصية تمامًا، أو تصحيح عقلي خالص لآراء سابقة، بل أن نزوع شيكسبير إلى التشاؤم له أسباب تعلو على المجال الفردى، وتحمل طابع المأساة التاريخية.

ولقد كانت علاقة شيكسبير بجمهور المسرح في عصره مناظرة لموقفه الاجتماعي في عمومه. ولكن التغيرات التي طرأت على اتجاهات تعاطفه يمكن تتبعها في هذا السياق العيني على نحو أيسر مما يمكن تتبعها في التجريدات العامة. ففي وسعنا أن نقسم حياته الأدبية إلى عدة مراحل يسهل التمييز بينها، وذلك تبعًا للمستويات الاجتماعية التي كان يكرس لها اهتمامًا خاصًا، ولطريقة استرضائه لكل منها. فمؤلف قصائد "فينوس وأدونيس"، وكذلك "لوكريس"، كان لا يزال شاعرًا يتمشى مع الذوق السائد المتجه إلى النزعة الإنسانية، ويكتب لأوساط البلاط الأرستقراطية، ويختار الشكل الملحمي وسيلة لتحقيق الشهرة لنفسه. وذلك تمشيًا منه، كما هو واضح، مع المفهوم السائد في البلاط، الذى كان يرى في الدراما نوعًا أدبيًا من المرتبة الثانية. ففي ذلك الحين كان الشعر الغنائي والملحمي هما النوعان الأدبيان المفضلان في أوساط البلاط المثقفة، على حين أن الدراما، التي كانت تلقى إقبالاً أوسع من الجمهور، كانت تعد بالقياس إليها شكلاً سوقيًا إلى حد ما من أشكال التعبير. والواقع أن البلاط في إنجلترا، كما في البلاد الأوروبية الأخرى، كان قد أصبح مركزًا للحياة الثقافية بعد نهاية حروب الوردتين، عندما اقتدت الأرستقراطية الإنجليزية بمثيلتيها في إيطاليا وفرنسا، وبدأت تبدى اهتمامًا بالأدب. فالأدب الإنجليزى في عصر النهضة كان بلاطيًا مبنيًا على الهواية، على خلاف أدب العصور الوسطى، الذى لم يكن بلاطيًا إلا جزئيًا، وكان الكتاب المحترفون هم أهم القائمين به. ولقد كان أدباء مثل ويات Wyatt وسارى Surrey هواة مثقفين، ولكن معظم الكتاب المحترفين في ذلك العصر كانوا بدورهم خاضعين

---

[1] Cf. John Palmer : Political Characters of Shakespeare, 1945, P. VIII.

لنفوذ الأرستقراطيين المثقفين. أما عن أصل هؤلاء الأدباء، فإنا نعلم أن مارلو كان ابن إسكافي، وبيل Peele ابن صائغ فضة، وديكر Dekker ابن خياط، وإن بن جونسون احترف في البداية مهنة أبيه وأصبح بناء. ومع ذلك فإن جزءا ضئيلاً نسبيًا من الكتاب هم الذين كانوا ينتمون إلى المستويات الدنيا في المجتمع، بينما الأغلبية كانت تنبثق من ملاك الأرض، ومن طبقات الموظفين والتجار والأثرياء[1].

ومن المحال أن يكون هناك أدب أكثر خضوعًا لطبقة معينة في أصله واتجاهه من الأدب الاليزابيثي، الذى كان الغرض الرئيسي منه هو تدريب نبلاء حقيقيين، والذى كان يجتذب قبل كل شيء تلك الأوساط التي يهمها تحقيق هذا الهدف. ولقد وجد البعض غرابة في أن تعزى كل هذه الأهمية إلى عراقة الأصل والمظهر في عصر كانت فيه الأرستقراطية القديمة قد تلاشت إلى حد بعيد، وكانت فيه الأرستقراطية الجديدة لا تزال حتى عهد قريب جزءا من الطبقة الوسطى[2]. غير أن من الحقائق المعروفة أن حداثة نعمة أفراد أية طبقة أرستقراطية كثيرًا ما تكون هي بعينها العلة التي تفسر تقعرهم ومبالغتهم في الادعاءات التي يتظاهرون بها أمام نظرائهم. فالثقافة الأدبية كانت من أهم الصفات التي ينتظر من الشخص الكريم الأصل أن يكتسبها في عصر اليزابيث. وقد أصبح الأدب عندئذ هو الاتجاه المفضل لدى هذه الطبقات، كما أصبح من حسن المظهر أن يتحدث المرء في الشعر ويناقش المشكلات الأدبية. وانتقل الأسلوب المصطنع للشعر العصرى إلى مجال المحادثات العادية، وأصبحت الملكة ذاتها تتحدث بهذا الأسلوب المتكلف، بل أصبح عدم التحدث به يعد علامة على وضاعة الأصل لا تقل وضوحًا عن عدم القدرة على التحدث بالفرنسية[3]. وصار الأدب لعبة من الألعاب التي تتسلى بها الجماعات. وكانت الأشعار الملحمية، والغنائية بوجه خاص، وكذلك عدد لا حصر له من القصائد القصيرة من نوع "السونيت Sonnet " والأغاني التي يؤلفها هواة مثقفون، تتداول

---

[1] Phoebe Sheaven : The Literary Profession in the Elizabethan Age, 1909, P. 160.

[2] David Daiches : Literature and Society, 1938, P. 90.

[3] John Richard Green : A Short Hist. Of the English People, 1936, P. 400.

مخطوطة من يد إلى يد. فهى لم تكن تطبع، تأكيدًا لحقيقة أن مؤلفها ليس كاتبًا محترفًا يعرض أعماله للبيع، ولكونه يرغب فى جعل توزيعها محدودًا منذ البداية.

فى هذه الأوساط الاجتماعية كان الشاعر الغنائى أو الملحمى يلقى، حتى بين الكتاب المحترفين، تقديرًا أعظم مما يلقاه الكاتب الدرامى. ففى استطاعته العثور على سيد يرعاه بسهولة أكبر، كما أنه يستطيع الاعتماد على مزيد من العون السخى. ومع ذلك فإن معيشة مؤلف الدراما، الذى يكتب للمسارح العامة التى كانت لها شعبية كبيرة بين كل طبقات المجتمع، كانت أضمن من معيشة الكتاب المعتمدين على راع واحد. صحيح أن المسرحيات لم تكن فى ذاتها تدر ربحًا كبيرًا (فشيكسبير لم يكتسب ثروته من عمله كمؤلف مسرحى، بل من عمله كشريك فى ملكية مسرح)، ومع ذلك فإن الطلب المستمر كان يضمن دخلاً منتظمًا. ومن هنا كان كل كتاب ذلك العصر يشتغلون للمسرح وقتًا معينًا على الأقل، وكلهم جربوا حظهم فى المسرح، وإن كان الكثير منهم قد فعلوا ذلك كارهين — وهو أمر أدعى إلى استلفات النظر إذا علمنا أن أصل المسرح الاليزابيثى يرجع، جزئيًا، إلى الحياة ذات الطابع البلاطى أو شبه البلاطى التى كانت تحياها الأسرة الكبيرة. وكان الممثلون الذين يجوبون البلاد، وأولئك المستقرون فى لندن، يستمدون مباشرة من المهرجين والمضحكين الذين كانوا يشتغلون من قبل فى بيوت هذه الأسر. فقد كان لدى أسر السادة العظام عند نهاية العصور الوسطى ممثلوها الخصوصيون — الذين كانوا يشتغلون بصفة دائمة أو مؤقتة — مثلما كان لها شعراء المنستريل الخصوصيون، ومن الجائز أن أولئك وهؤلاء كانوا فى الأصل شيئًا واحدًا. وكان هؤلاء يقومون فى مناسبات الاحتفالات — ولاسيما فى عيد ميلاد المسيح (الكريسماس) والحفلات العائلية، وخاصة حفلات الزفاف — بأداء تمثيليات كتبت خصيصًا لهذه المناسبة. وكانوا يرتدون زى الخدم الرسمى ويضعون على ملابسهم شعار سادتهم، شأنهم تمامًا شأن بقية التابعين والخدم. وظل المظهر الخارجى لعلاقة الخدمة هذه ملازمًا لهم حتى عندما قام شعراء المنستريل والمقلدون المنزليون بتنظيم أنفسهم فى فرق مستقلة من الممثلين. فقد كانت رعاية سادتهم القدماء تحميهم من عداوة سلطات المدينة، وتضمن لهم دخلاً إضافيًا. وكان حاميهم يدفع لهم أجرًا سنويًا بسيطًا، ومبلغًا إضافيًا

لقاء خدماتهم، كلما أراد تنظيم حفل مسرحى لمناسبة عائلية[1]. وهكذا فإن ممثلى العائلات والبلاط هؤلاء كانوا يؤلفون حلقة الاتصال المباشرة بين شعراء المنستريل والمقلدين فى العصور الوسطى، وبين الممثلين المحترفين فى العصر الحديث. وعندما أخذت الأسر القديمة تختفى بالتدريج، وأخذت البيوت العظيمة تتفكك، أصبح على الممثلين أن يقفوا على أرجلهم، غير أن النمو السريع لمدينة لندن، ومركزية البلاط والحياة الثقافية فى ظل حكم أسرة تيودور كان هو الحافز الحاسم على تكوين فرق مسرحية منظمة[2].

وفى العصر الاليزابيثى بدأت عملية البحث الملهوف عن السادة الراعين. وأصبح إهداء كتاب ودفع مقابل عن هذا الشرف صفقة مألوفة تحدث من آن لآخر دون أن يكون معناها وجود أدنى اتصال بين المؤلف والسيد الراعى، أو أى احترام حقيقى من الأول للثانى. وأخذ المؤلفون يتبارون فى كيل المدائح على صفحات الإهداء، التى كانوا فى كثير من الأحيان يوجهونها إلى أشخاص غرباء عنهم تمامًا. وخلال ذلك أخذ السادة الراعون أنفسهم يزدادون بخلاً، وأخذت عطاياهم تصبح أقل انتظامًا. وأخذت العلاقة الأبوية القديمة بين السيد وصنيعته تسير فى طريق الانحلال[3]. وقد انتهز شيكسبير بدوره هذه الفرصة لتحويل مواهبه إلى ميدان المسرح. ومن الصعب القول إن كان قد فعل ذلك فى البداية نظرًا إلى ما يتيحه المسرح من ضمان أعظم، أم لأن الاحترام الذى يبديه الناس للمسرح كان قد ازداد فى هذه الأثناء، ولأن اهتماماته وميوله كانت قد تحولت من الدائرة الضيقة للأرستقراطيين إلى جماهير أوسع – ومن الجائز أن هذه العوامل كلها قد تضافرت لكى تجعله يتخذ قراره. ويمثل هذا التحول إلى المسرح بداية المرحلة الثانية فى تطور شيكسبير الفنى. فلم تعد الأعمال التى يكتبها الآن تحمل ذلك الطابع الكلاسيكى والشاعرى المصطنع لمؤلفاته الأولى، وإن كانت قد ظلت متفقة مع أذواق الطبقات العليا. وهى تتألف، من

---

[1] E.K. Chambers : The Elizabethan Stage , 1923 .

[2] C.J. Sisson : "The Theatres and Companies". In "A Compamon to Shakespeare Studies", edited by H. Granville – Barker and G.B. Harrison, 1944, P. 11.

[3] Ph: Seavyn, op. cit., PP. 10 – 12, 21 – 2, 29 .

جهـة، مـن سـير مجـيدة، ومسـرحيات تاريخية وسـياسية عظيمة، تمجد فيها فكرة الملكـية، ومن جهة أخرى من كوميديات خفيفة ذات طابع رومانتيكى مشرق تتحرك عامـرة بالـتفاؤل وحب الحياة، غير مكترثة بمتاعب المعيشة اليومية، فى عالم خيالى محـض. وحـوالى نهايـة القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر بدأت المرحلة الأخـيرة، التراجـيدية، فـى تطور شيكسبير. فى هذه المرحلة تخلى الشاعر تمامًا عن الأسـلوب المـتكلف الـرنان، وعن الرومانتيكية العابثة للطبقات العليا للمجتمع، ولكن يـبدو أنـه اغـترب أيضًـا عـن الطبقات المتوسـطة. فهـو يكتـب تراجيدياته للجمهور المخـتلط الكـبير لمسـارح لـندن، دون مـراعاة لطـبقة خاصـة. ولم يعد هناك أثر للخفة والمـرح القديـم، بـل أن ما تسمى بالكوميديات فى هذه الفترة حافلة بالحزن. ثم تلت ذلـك الفـترة الأخـيرة مـن تطور الشاعر، وهى فترة استسلام وهدوء قانع، كان يكتب فـيها كومـيديات تراجـيدية تغلـب علـيها مـرة أخـرى الروح الرومانتيكية. وفى هذه الفترة ازداد شيكسبير تباعدًا عن الطبقة الوسطى، التى أخذ قصر نظرها وضيق أفقها يـزداد يومًـا بعـد يـوم، نتـيجة لنزعـتها البيوريتانـية. وأخـذت هجمـات السـلطات السياسـية والكنسية على المسرح تزداد عنفًا، وأصبح للممثلين والكتاب الدراميين مرة أخـرى رعـاتهم وحمـاتهم فـى أوسـاط الـبلاط والنـبلاء، وأخـذوا يـزدادون تكيفًا مع أذواقهـم. وأصبح الاتجاه الذى يمثله بومونت Beaumont وفلتشر هو المنتصر، وسار شيكسـبير نفسـه فى هذا الاتجاه إلى حد ما. فأخذ يكتب مرة أخرى مسـرحيات تغلب علـيها العناصـر الرومانتيكـية المغرقة فى الخيال، تذكر المرء فى نواح متعددة بعروض الـبلاط وحفلاتـه المسرحية التنكرية. وقبل وفاة شيكسبير بخمس سنوات، عندما كان فـى أوج تطـوره، اعـتزل المسرح، وكف عن كتابة المسـرحيات. فهل كان أسمى عمل درامـى قدر لشاعر أن يبدعه، هو هدية القدر لرجل كان يريد فى البداية أن يقدم إلى مؤسسـته المسـرحية سـلعًا قابلـة للبيع، ثـم توقـف عـن الإنـتاج عـندما ضمن لنفسـه ولأسـرته معيشـة مستقرة لا يضطر فيها إلى الجرى وراء لقمة العيش، أم أنه كان من إبـداع شـاعر توقـف عـن الكـتابة عـندما أحس بأنه لم يعد هناك جمهور يستحق أن يكتب له؟

أيًا كانت إجابة المرء عن هذا السؤال، وسواء اعتقد أن شيكسبير ترك المسرح لأنه أصبح متخمًا، أم لأنه كان مشمئزًا، فإن هناك شيئًا واحد مؤكدًا: هو أنه كان خلال الجزء الأكبر من حياته المسرحية يرتبط بجمهوره في علاقة إيجابية إلى حد بعيد، حتى على الرغم من أنه كان أكثر ميلا إلى قطاعات معينة من هذا الجمهور كانت تختلف تبعًا للمراحل المختلفة في تطوره، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عاجزًا عن الاندماج الكامل في أى قطاع منها. وعلى أية حال فقد كان شيكسبير هو الشاعر العظيم الأول، إن لم يكن الأوحد، في تاريخ المسرح، الذى اجتذب جمهورًا عريضًا يضم كل مستويات المجتمع تقريبًا، وحاز رضاء تاما من هذا الجمهور. ففي حالة التراجيديا اليونانية، لا يستطيع المرء تقدير تأثيرها الجمالى الكامن، نظرًا إلى تعقدها المفرط، وإلى الكثرة الهائلة في عدد العوامل المتباينة التى أدت بالجمهور إلى الاهتمام بها. فقد كان للدوافع الدينية والسياسية دور لا يقل أهمية، في ترحيب الجمهور بها، عن دور الدوافع الفنية. ونظرًا إلى أن الدخول فيها كان قاصرًا على من كانوا يستمتعون بالحقوق الكاملة للمواطن، فإن جمهورها كان أكثر تجانسًا من جمهور المسرح في عصر اليزابيث. وفضلاً عن ذلك فإن الأداء فيها كان يتخذ شكل احتفالات قليلة نسبيًا، بحيث لم يحدث أبدًا اختبار حقيقى لقدرتها على جذب الجماهير العريضة. كذلك فإن الدراما في العصر الوسيط، التى كانت الظروف الخارجية لأدائها مشابهة لظروف الدراما في عصر اليزابيث، لم تكن لديها أعمال هامة بحق لكى تعرضها. وعلى ذلك فإن شعبيتها بين الجماهير لا تشكل بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية للفن مشكلة تناظر ما تمثله الدراما الشكسبيرية. ومع ذلك فإن المشكلة الحقيقية في حالة شكسبير لا تنحصر فى أنه هو، أعظم كتاب عصره، كان في الوقت ذاته أكثر مؤلفى الدراما شعبية، وفى أن المسرحيات التى تلقى بيننا اليوم أعظم النجاح كانت تلقى أيضًا أعظم نجاح بين معاصريه[1]، بل إن المشكلة هى أن حكم الجماهير العريضة من الناس كان في هذه المرة أصح من حكم الطبقات المثقفة والعارفين الذواقين. فلقد بلغت شهرة شيكسبير الأدبية ذروتها حوالى عام ١٥٩٨، وأخذت تتناقص منذ نفس اللحظة التى كان قد

[1] **Alfred Harbage : Shakespear's Audience , 1941, P. 136 .**

بلغ فيها أوج نضجه، ولكن جمهور المسرح ظل على ولائه له، ودعم مركزه الفريد، الذى لا ينافسه فيه أحد، والذى كان قد وصل إليه فى الفترة السابقة.

ولقد اعترض البعض على الافتراض القائل أن مسرح شيكسبير مسرح جماهيرى بالمعنى الحديث، فأشاروا إلى أن قاعات المسرح فى ذلك العصر كانت قليلة السعة نسبيًا[1]. ومع ذلك فإن صغر المسارح، الذى يعوضه تكرار الحفلات يوميًا، لا يغير من حقيقة أن مشاهديها كانوا يتألفون من أشد المستويات تباينا بين سكان لندن. وعلى الرغم من أن المترددين على مقاعد المؤخرة لم يكونوا أصحاب الأمر والنهى فى المسرح، فإنهم كانوا بالفعل هناك، ولم يكن من الممكن تجاهلهم فى أى ظرف من الظروف. وفضلاً عن ذلك فإنهم كانوا يقبلون عليه بأعداد كبيرة نسبيًا. فمع أن الطبقات العليا كانت ممثلة بعدد يتجاوز نسبتها الفعلية إلى مجموع السكان، فإن الطبقات العاملة، التى كانت تؤلف الأغلبية الساحقة من سكان المدينة، كانوا هم أغلبية النظارة، على الرغم من أن العدد الذى يمثلهم كان أقل مما تسمح به نسبتهم. كذلك فإننا نستطيع أن نستخلص هذه النتيجة لو تأملنا أسعار الدخول التى كانت تتمشى أساسًا مع المقدرة المالية لهؤلاء الناس[2]. وعلى أية حال فإن الجمهور الذى كان يواجه شيكسبير كان خليطًا، سواء من وجهة النظر الاقتصادية أو من وجهة النظر الطبقية والتعليمية : إذ كان يضم جمهور الصالونات، الذى يمثل الطبقة العليا المثقفة، وأفراد الطبقة الوسطى الذين لم يكونوا مثقفين ثقافة عالية، ولم يكونوا فى الوقت ذاته بعيدين كل البعد عن التهذيب. وحتى لو لم يكن النظارة الذين كانوا يملأون مسارح لندن فى عصر اليزابيث هم جمهور المسارح الهزلية المتجولة، فإنهم كانوا لا يزالون جمهور مسرح شعبى بالمعنى الشامل الذى كان الرومانتيكيون يفهمون به هذا اللفظ. فهل كان الجمع بين المستوى الرفيع وبين الشعبية فى دراما شيكسبير قائمًا على علاقة داخلية وثيقة، أم على مجرد سوء فهم؟ يبدو، على أية حال، أن الجمهور فى مسرحيات شيكسبير لم يكن يستمتع بالمؤثرات المسرحية العنيفة وحدها، وبالحوادث الوحشية الدامية، والنكات الخشنة

---

[1] J. Dover Wilson : The Essential Shakespeare, 1943, P. 30 .

[2] A. Harbage, Op. cit., P. 90 .

والمساجلات الطويلة، بل كان يستمتع أيضًا بالتفاصيل الشاعرية الأرق والأعمق، ولو لم يكن الأمر كذلك لما سمح لهذه الفقرات بأن تشغل كل هذا الحيز. ومن الجائز بطبيعة الحال أن جمهور مؤخرة المسرح لم يكن يفهم من هذه الفقرات إلا لهجاتها واتجاهها العام، كما يحدث بالفعل في جمهور بسيط يحب المسرح. غير أن هذه مشكلات عقيمة لا تحل. كذلك فليس ثمة أهمية للسؤال عما إذا كان ضمير شيكسبير الفنى كان راضيًا أم كارهًا حين استخدم التأثيرات التى يبدو أنه التجأ إليها لمجرد إرضاء القطاع الأقل تدقيقًا فى جمهوره. فلا يمكن أن تكون الفوارق الثقافية بين مختلف مستويات الجمهور قد بلغت من الشدة ما يسمح لنا بافتراض أن تفضيل مناظر القتال بالأيدى والنكات البذيئة كان قاصرًا على الجزء الأقل ثقافة من الجمهور. أما هجمات شيكسبير على جمهور المؤخرة فهى مضللة، إذ لا جدال فى أنها كانت مقترنة بشيء من التصنع، كما أن من الجائز أن الرغبة فى تملق القطاع الأكثر تهذيبًا من الجمهور كان له دور فيها[1]. كذلك يبدو أن الفرق بين المسارح "العامة" و"الخاصة" لم يكن له تلك الأهمية التى افترضها البعض. فقد لقيت "هاملت" نفس القدر من النجاح فى كليهما، وكان جمهور النوعين معًا غير مكترث على الإطلاق بقواعد الدراما الكلاسيكية[2]. ومع ذلك فعلى المرء ألا يميز تمييزًا قاطعًا بين ما نعنيه نحن بالضمير الفنى وبين الشروط الموضوعية الضرورية لمسرحه، كما حدث مرارًا فى المؤلفات النقدية السابقة عن شيكسبير[3]. فشيكسبير لم يكن يكتب مسرحياته لأنه يريد تسجيل تجربة أو حل مشكلة، ولم يكن يبدأ بالاهتداء إلى فكرة رئيسية ثم يبحث عن قالب مناسب وعن الطريقة الممكنة لأدائها علنا، بل كان الطلب يأتى أولاً ثم يحاول هو تلبيته. فهو يكتب مسرحياته لأن مسرحه فى حاجة إليها. ولكن على الرغم من ارتباط شيكسبير الوثيق بالمسرح الحى، فعلى المرء ألا يبالغ فى النظرية التى تؤكد قيمة مؤلفاته بوصفها "مسرحًا جيدًا." فمن الصحيح كل

---

(1) C.J. Sisson, loc. Cit., P. 39 .

(2) H. I.C. Grierson : Cross Currents in English Lit. of the 17th Cent., 1929, P. 173- A.C. Bradley : Shakespeare's Theatre and Audience, 1909, P. 364.

(3) Cf. Robert Bridges : "On the Influence of the Audience". In "The Works of Shakespeare", Shakespeare Head Press, vol, X, 1907.

الصحة أن مسرحياته كانت موجهة قبل كل شيء لجمهور مسرحي، ولكنه كان يكتب أيضًا في عصر نزعة إنسانية كانت قراءة الكتب فيه شائعة إلى أبعد حد. وقد لاحظ البعض أنه إذا كان الوقت المعتاد للعرض المسرحي هو ساعتان ونصف، فإن معظم مسرحيات شيكسبير كانت أطول من أن تؤدى بدون اختصارات. (فهل كانت أعظم الفقرات قيمة هي التي تختصر في العروض المسرحية؟) والتفسير الواضح لطول هذه المسرحيات هو أن الشاعر لم يكن يفكر فقط في المسرح وهو يكتبها، بل كان يفكر أيضًا في نشرها على صورة كتب[1]. وعلى أية حال فإن الصبغة الرومانتيكية تتجلى بصورة متساوية في كلا المفهومين : ذلك الذي يعزو كل عظمة شيكسبير إلى كون مسرحياته قد كتبها صانع محترف ليلبي بها طلبات المسرح المباشرة، وإلى الأساس الشعبي لفنه، وكذلك المفهوم الآخر الذي يرى أن كل ما تنطوي عليه مسرحياته من عناصر مبتذلة، مهملة، منعدمة الذوق، إنما كان استرضاء وتنازلاً منه للجماهير العريضة من الناس.

إن تفسير عظمة شيكسبير من خلال مفاهيم علم الاجتماع لا يقل صعوبة عن تفسير الامتياز الفني عمومًا على هذا الأساس. ومع ذلك فلابد أن يكون من الممكن إيجاد تفسير لوجود مسرح شعبي في عصر شيكسبير، يضم أشد قطاعات المجتمع اختلافًا، ويجمع بينها في الاستمتاع بنفس الأعمال. ولقد كان شيكسبير، شأنه شأن معظم كتاب الدراما في عصره، غير مكترث على الإطلاق بالمشكلات الدينية. ولا يمكن القول أن جمهوره كان لديه إحساس بالتضامن الاجتماعي. فالشعور بالوحدة القومية كان لايزال في بداياته الأولى، ولم يكن له بعد تأثير في الحياة الثقافية. والعامل الوحيد الذي كان يتيح توحيد مختلف مستويات المجتمع في المسرح، هو الطابع الدينامي للحياة الاجتماعية، الذي أدى إلى جعل الحدود الفاصلة بين الطبقات في حالة تغير مستمر، وأتاح للفرد الانتقال من فئة إلى أخرى، وإن لم يكن قد أزال الفوارق الموضوعية. فالانقسام بين الفئات الاجتماعية المختلفة كان أقل حدة في إنجلترا في عصر اليزابيث منه في أي مكان آخر من أوروبا الغربية، والأهم من

[1] L.L. Schuccking : Die Charakterprobleme bei Shakespeare, 1932, 3rd edit., P. 13.

ذلك أن الفوارق الثقافية كانت أقل فيها مما كانت مثلاً في إيطاليا خلال عصر النهضة، حيث أدت النزعة الإنسانية إلى وضع حدود فاصلة بين مختلف قطاعات المجتمع أشد حدة من تلك التي كانت موجودة في إنجلترا في عصر اليزابيث. ذلك لأنه، على الرغم من تشابه البناء الاقتصادى والاجتماعي بين إنجلترا وهذه البلدان، فإن إنجلترا كانت بلدا "أكثر شبابا". وعلى ذلك فلم يكن من الممكن أن تزدهر في إيطاليا أية مؤسسة ثقافية تتسم بشمول مماثل لشمول المسرح الإنجليزى. ذلك لأن هذا المسرح كان حصيلة عملية تسوية leveling للأذهان لم يكن لها نظير خارج إنجلترا. وفي هذا الصدد نجد أن تشبيه المسرح الاليزابيثي بالسينما، وهو التشبيه الذى بولغ فيه في كثير من الأحيان، كان مفيدا بحق. فالناس يذهبون إلى السينما لمشاهدة فيلم، وسواء أكانوا مثقفين أم غير مثقفين، فإنهم جميعًا يعلمون ما ينبغي عليهم أن يتوقعوه. أما في حالة المسرحية، فإن الأمر لم يعد كذلك اليوم. ولكن الناس كانوا يذهبون إلى المسرح في عصر اليزابيث بنفس الطريقة التي نذهب بها إلى السينما اليوم، وكانوا يتفقون أساسًا فيما يتوقعونه من الأداء، مهما اختلفت حاجاتهم العقلية في غير ذلك من الأمور. وهكذا فإن المعيار المشترك، معيار التسلية والتأثير في النفس، الذى كان شائعًا بين مختلف مستويات المجتمع، جعل فن شيكسبير ممكنًا، وإن لم يكن هو الذى خلق هذا الفن، وهو قد تحكم في طابعه الخاص، وإن لم يكن قد تحكم في مستواه وقيمته.

والواقع أن البناء السياسي والاجتماعي لهذه الفترة لم يكن له دور في تحديد مضمون الدراما الشيكسبيرية واتجاهها فحسب، بل في تحديد شكلها أيضًا. وقد انبثق هذا البناء من التجربة الأساسية للواقعية السياسية — أعنى من التجربة التى أثبتت أن الفكرة الخالصة، النقية، التي لا تعرف تراجعًا، لا يمكن تحقيقها على هذه الأرض، وأن من الواجب التضحية بنقاء الفكرة في سبيل الواقع، وإلا ظل الواقع غير متأثر بالفكرة. ولم تكن تلك بالطبع أول مرة اكتشفت فيها ثنائية عالم الأفكار وعالم الظواهر، إذ أن هذه الثنائية كانت معروفة للعصور الوسطى وللعصر الكلاسيكي القديم. غير أن هذا التعارض كان غريبًا الغرابة كلها عن ملاحم هوميروس. بل أن التراجيديا اليونانية لم تكن تعالج الصراع بين هذين العالمين

معالجـة حقيقية، وإنمـا كانـت تصف الموقف الذى يجد فيه الفانون أنفسهم نتيجة لـتدخل القـوى الإلهـية. فهـنا لا ينشأ التعقد التراجيدى نتيجة لشعور البطل بحنين إلى حـياة أصدق، ولا يؤدى بحال إلى اقترابه من عالم الأفكار، وإلى تغلغل الفكرة فيه بمزيد من العمق. بل أن أفلاطون ذاته، الذى لم يقتصر على معرفة التضاد بين الفكرة أو المـثال وبـين الواقـع، بـل جعـل مـنه المـبدأ الأسـاسـى فـى مذهبه، لم يجعل بين المجـالين اتصـالاً مباشـرًا. فالمثالى ذو العقلية الأرستقراطية يظل فى حالة تأمل سلبى للواقـع، وينتقل بالفكرة إلى مجال قصى لا يمكن قياسـه أو الاقتراب منه. وقد أحست العصـور الوسـطى بالتضـاد بـين هـذا العـالم والعـالم الآخـر، وبـين الحـياة الجسمية والروحـية، وبـين كمال الوجود وعدم اكتماله — أحست به على نحو أعمق مما شعر بـه أى عصـر سـابق أو لاحـق، ولكن الشعور بهذا التضاد لم يؤد إلى صراع تراجيدى لدى إنسان العصور الوسـطى. فالقديس يعزف عن العالم، ولا يسعى إلى تحقيق ما هو إلهـى فـى الأرض، وإنمـا يعـد نفسـه لكى يحيا فى الله. وتقضى تعاليم الكنيسة بأن مهمـة العالم ليست الارتقاء إلى الحقيقة العلوية، وإنما هى أن يكون موطىء قدم الله. ففـى نظـر العصور الوسطى لم يكن من الممكن وجود تعارض أو صراع مع الله، بل إن كـل ما هو ممكن هو وجود انفصال عنه بدرجات متفاوتة. أما وجهة النظر الأخلاقية الـتى تحـاول تـبرير التضـاد مع الفكرة الإلهية، وتحقيق الاعتراف بصوت العالم فى مقـابل صـوت السـماء، فإنهـا تعـد هراء محضًا فى نظر فلسفة العصور الوسطى. هذه العوامـل توضـح سـبب عـدم وجود تراجيديا فى العصـور الوسطى، وسبب الاختلاف الأسـاسـى بـين التراجـيديا اليونانـية وبـين مـا نطلـق عليـه اسـم الدرامـا ذات الحل التراجيدى. فقالب الدراما التراجيدية الذى يطابق مفهومنا الحديث لم يكتشف لأول مـرة إلا فـى عصر الواقعية السياسية، الذى نقل الصراع الدرامى من السلوك ذاته إلى روح الـبطل. ذلـك لأن العصـر الـذى يـتمكن مـن فهـم المشـكلات التى ينطوى عليها السـلوك المرتكـز عـلى الواقع المباشر، هو وحده الذى يستطيع أن يعزو قيمة أخلاقية إلى الموقف الذى يعمل حسـابا لمقتضيات العالم، وإن كان معاديًا للأفكار.

ولقـد كانـت المذاهـب الأخلاقـية المـتأخرة فى العصور الوسطى تمثل مرحلة الانـتقال مـن أسـرار العصـور الوسـطى غـير التراجيدية وغير الدرامية إلى تراجيديات

العصر الحديث. فهي أول تعبير عن الصراع الروحي الذى تصاعدت به الدراما فى عصر اليزابيث حتى جعلت منه صراعا تراجيديًا للضمير[1]. أما المعانى الرئيسية التى أضافها شيكسبير ومعاصروه إلى وصف هذا الصراع الروحي، فهي حتمية الصراع، واستحالة حله فى نهاية الأمر، والانتصار الأخلاقي للبطل وسط الكارثة. وكان أول ما أتاح هذا الانتصار هو مهفوم المصير الحديث، الذى يختلف أساسًا عن الفكرة الكلاسيكية فى أن البطل التراجيدى يؤكد مصيره ويقبله على أنه شيء له دلالته ومعناه الكامن. فالمصير لا يصبح تراجيديا أو أسيانًا بالمعنى الحديث إلا لكونه يقبل. وإن التشابه العقلي بين فكرة التراجيديا هذه وبين الفكرة البروتستانتية فى القدر المكتوب (أو الجبر) لهو تشابه لا تخطئه العين، وحتى لو لم يكن هناك اعتماد مباشر، فإن هذه على الأقل حالة من حالات التوازى فى تاريخ الأفكار، يترتب عليها أن يكون ظهور أول بوادر التراجيديا الحديثة فى نفس الوقت الذى حدث فيه الإصلاح الديني، أمرًا له دلالته الحقيقية.

ولقد كانت توجد، فى عصر النهضة والمانرزم، ثلاثة أنواع للمسرح فى البلاد الأوروبية المتمدينة، كانت مستقلة بدرجات متفاوتة:

١- المسرحية الدينية، التى انتهى عهدها فى كل البلدان ماعدا أسبانيا.

٢- والمسرحية الثقافية، التى انتشرت فى مكان بانتشار النزعة الإنسانية، ولكنها لم تصبح شعبية فى أى موضع،

٣- والمسرح الشعبي، الذى خلق عددا من القوالب المختلفة، يتفاوت ما بين "كوميديا الصنعة Commedia dell'arte ". والدراما الشيكسبيرية التى تقترب من الأدب بدرجات متفاوتة، ولكنها لا تفقد أبدًا اتصالها بمسرح العصور الوسطى. وقد أدخلت دراما النزعة الإنسانية ثلاثة تجديدات هامة: فهي قد حولت مسرحية العصور الوسطى، التى كانت تتألف أساسًا من الاستعراضات والحركات الصامتة Pantomime ، إلى عمل من الفن الأدبي، وهي قد فصلت خشبة المسرح عن صالة العرض لكى تزيد من تأثير

[1] Cf. Allardyce Nicoll : British Drama, 1945, 3rd edit., P. 42 .

الإيهـام illusion ، وأخيرًا فإنها ركزت حركات الممثلين مكانيًا وزمانيًا — أى أنهـا استعاضـت عـن المبالغة الملحمية للعصور الوسطى بالتركيز الدرامى لعصر النهضـة[1]. ولم يـأخذ شيكسـبير، مـن هذه التجديدات، إلا بالأول، ولكنه احـتفظ إلى حـد ما بالاتصال الذى كان قائمًا فى العصور الوسطى بين خشبة المسـرح وصـالة العرض، وكذلـك بالاتساع الملحمي للدراما الدينية، فضلاً عن مرونة الحركات التمثيلية. وقد كان فى هذا الصدد أقل تقدمية من مؤلفـى الدرامـا مـن أدبـاء النزعة الإنسانية، ولهذا السبب بدوره لم يكن لـه خلفـاء حقيقـيون فـى الأدب الدرامـى الحديـث. ذلـك لأن التراجـيديا الكلاسـيكية الفرنسـية، والدراما البورجوازية فى القرن الثامن عشر، وكذلك درامـا الـنزعة الكلاسـيكية الألمانية، فضلاً عن المسرح الذى يسير فى اتجاه الـنزعة الطبيعـية فى القرن التاسع عشر، ابتداء من سكريب Scribe ودوما الابـن Dumas إلى أبسن وشو — كل هذه كانت، من الناحية الشكلية على الأقـل، أقـرب إلى درامـا الـنزعة الإنسانية منها إلى ذلك النوع الشيكسبيرى من المسرحية، الذى كان تركيبه غير محكم، وكان الإيهام الذى تحدثه فيه المـناظر بسـيطًا إلى حـد مـا. ولم يحـدث رجـوع حقـيقى إلى اتخـاذ القالـب الشيكسـبيرى إلا بعد ظهور الفيلم السينمائى: وبطبيعة الحال فإن جزءًا فقط مـن عناصر هـذا القالـب هـو الـذى احـتفظ بـه فـى هذه الحالة — ولاسيما الأسـلوب التراكمـى فـى التأليف، والانفصال فى حركة التمثيل، والتغيرات المفاجـئة للمـنظر، ومعالجـة المكـان والزمان بطريقة حرة شديدة التنوع. ومع ذلـك فـلا يمكن أن يكون الفيلم أكثر أو أقل حرصًا من الدراما الحديثة على القضـاء عـلى الإيهـام الـذى تحدثـه المـناظر المسـرحية. وهكـذا فإن التراث المسـرحى الـذى كـان شـائعًا فـى العصور الوسطى، والذى كان لا يزال حيًا عـند شيكسـبير ومعاصـريه ، قـد هـدم على يد النزعة الإنسانية، والمانرزم، والـباروك — ولم تـبق مـن آثـاره عـند مؤلفـى الدرامـا اللاحقين إلا ذكريات

[1] Cf. Hennig Brinkmann : Anfaenge des modernen Dramas in Deutschland, 1933, P. 24.

فحسب، ومن الواضح أنه لا يوجد اتصال عقلى بين شيكسبير وبين أوجه الفيلم التى تذكرنا بهذا التراث. فهذه الأخيرة إنما ترجع إلى الإمكانات التى يتيحها أسلوب تكنيكى قادر على حل الصعوبات التى تجاهلها مسرح شيكسبير بسذاجة وغفلة.

ولقد كانت أخص مميزات مسرح شيكسبير، من وجهة النظر الأسلوبية، هى الجمع بين التراث الجماهيرى وبين تجنب الاتجاه المؤدى إلى "الدراما المنزلية domestic drama". فهو، على خلاف معظم معاصريه، لا يستمد شخصياته الرئيسية من شخصيات الطبقة الوسطى التى تنتمى إلى مجال الحياة اليومية، ولا يدخل فى مسرحياته طريقتها الخاصة، التى تبالغ فى الانفعالات وتميل إلى الإفراط فى صبغ الأمور بالصبغة الأخلاقية. فحتى عند مارلو نصادف شخصيات رئيسية — مثل برنابا المرابى والدكتور فاوست — كان من الممكن أن تكون، على أقصى تقدير، شخصيات ثانوية فى دراما النزعة الإنسانية. أما شيكسبير، الذى تتخذ شخصياته طابعا أرستقراطيًا، حتى عندما تكون منتمية إلى الطبقة الوسطى، فإنه يمثل نوعًا من الرجوع إلى الوراء، من وجهة نظر علم الاجتماع، حتى إذا ما قورن بمارلو. ولكن كان يوجد من بين معاصرى شيكسبير الأصغر منه سنًا، مؤلفون للدراما، مثل توماس هيود T. Heywood وتوماس ديكر T. Dekker كانوا فى كثير من الأحيان يجعلون لمسرحياتهم إطار ينتمى كل الانتماء إلى مجال الطبقة الوسطى ويعبر عن نظرتها الخاصة إلى الحياة. فهم يختارون أبطالهم من التجار والصناع، ويصورون حياة الأسرة وطباعها، ويسعون إلى التأثيرات الميلودرامية، واستخلاص موضوعات مرتبطة بالحب والانفعالات، وتصوير بيئات مغرقة فى الواقعية، كمستشفيات المجانين، وبيوت الدعارة، إلخ. والمثل الكلاسيكى للطريقة "البورجوازية" فى معالجة تراجيديا الحب فى هذه الفترة هو مسرحية "امرأة قتلت برحمة A Woman Killed with Kindness"، لهيود Heywood وهى مسرحية كان بطلها رجلاً نبيلاً، ولكن رد فعله على انهيار زواجه يتخذ طابعًا غير بطولى وغير فروسى على الإطلاق. فهى مسرحية تعالج مشكلة، وتدور حول موضوع الزنا، الذى يبدو أنه كان من موضوعات الساعة، كما تدور مسرحية "من المؤسف أنها عاهرة

" Tis Pity She's a Whore لفورد Ford حول موضوع شيق هو العلاقة الجنسية بين المحارم، وكما تدور مسرحية "البديل The Changeling" لمدلتن Middleton حول سيكولوجية الخطيئة. ففي هذه المسرحيات، التي ينبغي أن نضيف إليها الدراما العاطفية العنيفة "أردن أوف فيفرشام Arden of Feversham"، وهي دراما لا يعرف مؤلفها، تتجلى روح الطبقة الوسطى في الاهتمام بالجريمة، التي هي في نظر البورجوازي المتمسك بمبدأ النظام فوضى كاملة. أما عند شيكسبير فإن العنف والخطيئة لا يصطبغان أبدًا بهذا الطابع الإجرامي. فالأشرار عنده ظواهر طبيعية تجد من المستحيل عليها التنفس في الجو العائلي لدرامات الطبقة الوسطى عند هيوود، وديكر، وميدلتن، وفورد. ومع ذلك فإن الطابع الأساسي لفن شيكسبير يصطبغ تمامًا بصبغة مطابقة الطبيعة، ليس فقط بمعنى أنه يتجاهل عوامل الوحدة، والاقتصاد، والنظام، التي كان يؤكدها الفن الكلاسيكي، بل أيضًا لأنه يبذل جهدًا كبيرا لكي يزيد مادته على الدوام اتساعًا واستفاضة. ولقد كان تصويره للشخصيات، بوجه خاص، مطابقًا للطبيعة، ويكفينا في هذا الصدد أن نتأمل الاختلافات النفسية بين شخصياته، ومطابقة أبطاله للبشر الذين نصادفهم من حولنا، من حيث أنهم كتلة من المتناقضات، زاخرون بنقاط الضعف. وحسبنا في ذلك أن نتأمل شخصية "لير"، الذى كان عجوزا أحمق، وشخصية "عطيل"، الذى كان فتى طفوليًا ضخمًا، و"كوريولانوس"، التلميذ العنيد الطموح، و"هاملت"، الضعيف، السمين، القصير النفس، و"قيصر" مريض الصرع، الأصم في إحدى أذنيه، المغرور، المتطير، المتناقض، الذى يسهل التأثير فيه، والذى كان لديه مع ذلك من العظمة ما يستحيل التخلص من تأثيره. وقد زاد شيكسبير من حدة مطابقة الشخصيات التي يصورها للطبيعة عن طريق تلك "الوقائع الصغيرة الحقيقية"، كما هي الحال عندما يطلب الأمير هنرى كأسًا من الجعة بعد القتال، أو عندما يمسح كوريولانوس العرق من فوق حاجبه، أو عندما يقول ترويلوس بتحذير كريسيدا من هواء الصباح البارد بعد أول ليلة حب لهما بقوله : "سيصيبك البرد وتلعنينني".

ولكن نزعة مطابقة الطبيعة لها عند شيكسبير حدودها الواضحة التي لا تتعداها. فهو يخلط على الدوام بين السمات الفردية والسمات التقليدية، وبين المعقد

والبسيط الساذج، وبين الأكثر تمدينًا وتهذيبًا والأكثر بدائية وخشونة. وهو يقتبس، بطريقة متعمدة منظمة، بعض الأساليب التى يجدها فى متناول يده، ولكنه فى أحيان أكثر يقوم بعملية الاقتباس هذه دون تفكير أو تمحيص. ولقد كان أشنع أخطاء النقد القديم لشيكسبير هو النظر إلى كل الوسائل التعبيرية عند هذا الشاعر على انها حلول ناتجة عن الروية وأعمال الفكر والتحكم فى الصنعة الفنية. والأسوأ من ذلك، محاولة تفسير كل خصائص شخصياته على أساس دوافع نفسية باطنة، مع أنها فى الواقع قد ظلت إلى حد بعيد كما وجدها شيكسبير فى مصادره، أو اختيرت لسبب واحد هو أنها تمثل أبسط وأسرع وأسهل الحلول لصعوبة لا يجد مؤلف الدراما أنها تستحق منه إبداء أى مزيد من الاهتمام بها[1]. وأبرز مظاهر النزعة الاصطلاحية، أو نزعة اتباع العرف السائد، عند شكسبير، هو استخدامه المتكرر لأنماط مألوفة مستمدة من مسرحيات سابقة. فالكوميديات الأولى عنده تحتفظ بشخصيات نمطية من الكوميديا الكلاسيكية وفن المحاكاة الهزلية mime، "بل أن شخصية تبدو أصيلة معقدة، مثل هاملت، إنما تمثل نمطًا مألوفًا – أعنى نمط "الحزين أو السوداوى melancholist" الذى كان الذوق الشائع فى أيام شكسبير يميل إليه، والذى نصادفه على الدوام فى الأدب المعاصر. ولكن النزعة الطبيعية النفسية عند شكسبير لها أيضًا حدودها فى نواح أخرى. فهناك أمثلة متعددة خرق فيها شكسبير قواعد ذلك التحليل السيكولوجى الذى كان هو ذاته فى واقع الأمر أول رائد عظيم له. ومن هذه الأمثلة، افتقار طريقة رسمه للشخصيات إلى الإطراد والاتساق، وظهور متناقضات وتغيرات لا دافع لها فى سلوك هذه الشخصيات، وقيامها بوصف ذاتها وتفسير ذاتها فى أحاديث متفردة أو جانبية، والافتقار إلى المنظور فيما تقوله عن نفسها وعن خصومها، وتعليقاتها، التى ينبغى على الدوام أن تؤخذ حرفيًا، وذلك القدر الهائل من الكلام غير المتعلق بالموضوع، الذى لا يتصل بشخصية المتكلم، وعدم تنبه الشاعر، الذى ينسى أحيانًا من هو الذى يتحدث بالفعل، وهل هو جلوستر أو لير، بل حتى تيمون أو لير، والذى يعمد فى كثير من الأحيان إلى جعل شخصياته

---

[1] Cf. L.L. Schuecking op. cit., Passim – E.E. Stoll : Art and Artifice in Shakespeare, 1934.

تقول سطورا لها وظيفة غنائية أثيرية، موسيقية خالصة، والذى يتحدث فى كثير من الأحيان من خلال شخصياته. ومع كل ذلك فإن مظاهر الإهمال التى يسمح لها بالتسلل إلى كتاباته لا تقلل من عمقه وحكمته النفسية فى شىء. ذلك لأن فى شخصياته من الصدق الباطن الذى يفرض نفسه على المرء، ومن الكيان الحقيقى الذى لا يستنفد، ما يجعلها تظل تحيا وتتنفس، مهما دب فيها من تناقض، ومهما أسىء رسمها. ومع ذلك فإن شيكسبير قد وقع فى كل الأخطاء التى ارتكبها غيره من كتاب الدراما فى عصر اليزابيث فى حق الصدق النفسانى. فهو من نفس نوعهم، وإن كان أعظم منهم إلى حد لا يقبل المقارنة. كذلك فإن عظمته لا تتسم بشىء من ذلك "الكمال" و"التنزه عن الخطأ" الذى كان يتصف به الكلاسيكيون. فهو يفتقر إلى سلطتهم المطلقة، ولكنه يتخلص أيضًا من بساطتهم ورتابتهم المملة. وقد أدرك الكتاب فى كل الأوقات، وأكدوا ، أن شكسبير يمثل ظاهرة فريدة، وأن أسلوبه الدرامى يتعارض مع القوالب الكلاسيكية والمعيارية. فقد رأى فولتير، بل وجونسون، أن هناك قوة وحشية طبيعية تمارس عملها هنا، ولا تعبأ، "بالقواعد" أو تخضع لسيطرتها، وهى قمة لا يمكن أن يعبر عنها إلا قالب درامى يختلف كل الاختلاف عن التراجيديا الكلاسيكية. وإن أى شخص لديه شعور بالاختلافات الأسلوبية ليدرك أن الأمر هناك على الدوام اعتراف بأن الاختلاف تاريخى واجتماعى. ولا يتضح الفارق الاجتماعى إلا عندما يحاول المرء تفسير سبب نجاح أحد النوعين فى إنجلترا، والآخر فى فرنسا، وماذا يمكن أن تكون الصلة بين تركيب الجمهور وبين انتصار قالب الدراما الشكسبيرى هنا وقالب "التراجيديا الكلاسيكية" هناك.

ومن أهم العوامل التى زادت من صعوبة تقدير الطابع الفردى لشيكسبير، إصرار الناس على أن يعدوه أعظم شاعر لعصر النهضة الإنجليزى. ولا جدال فى أن فنه ينطوى على عناصر معينة مماثلة لسمات عنصر النهضة – وهى عناصر فردية وإنسانية – ونظرًا إلى أن كل مؤرخ للأدب القومى فى أوروبا الغربية فى القرن الماضى كان يطمع إلى إثبات أن بلاده كانت فيها حركة نهضة أو أحياء خاصة بها، فإن أحدًا لم يكن من الممكن أن يجد ممثلاً لهذه الحركة فى إنجلترا أجدر من شيكسبير، الذى كانت حيويته الهائلة، على أية حال، متمشية إلى أبعد حد مع

المفهوم السائد عن عصر النهضة. ومن جهة أخرى فإن أصحاب هذا الرأى عجزوا عن تفسير طابع التعمد والإسراف والمبالغة الفياضة فى أسلوب شيكسبير. ويمكن القول أن العجز عن تفسير هذه السمات فى أسلوب شيكسبير، هو الذى يعلل تأييد عدد كبير من الباحثين، منذ جيل مضى، للفكرة القائلة أن طابع الباروك هو المميز للدراما الشيكسبيرية[1]، وذلك عندما أعيد النظر فى مفهوم الباروك، وأخذت الأعمال الفنية المنتمية إلى عصر الباروك تلقى إقبالاً كبيرًا بين الناس فى ذلك الوقت. والواقع أنه لو نظر المرء، إلى الرغبة الجامحة، والعاطفة الجياشة، والاندفاع، والمبالغة، على أنها صفات يتميز بها عصر الباروك، لكان من السهل بطبيعة الحال أن يعد شيكسبير واحدا من شعراء الباروك. غير أن من المستحيل القول بوجود موازاة ملموسة بين أساليب التأليف عند كبار فنانى الباروك مثل برنينى، وروبنز، ورمبرانت، وبين نظائرها عند شيكسبير. ولو طبقنا مقولات الباروك التى وضعها " فلفين Woelfflin" – وهى التصويرية Pictorialness والعمق المكانى، والافتقار إلى الوضوح والوحدة – على شيكسبير ، لكان ذلك إما إغراقًا فى عموميات لا معنى لها، وإما ارتكازًا على غوامض لفظية محضة. ومن المعترف به بالطبع أن شكسبير ينطوى على عناصر معينة من أسلوب الباروك، مثلما ينطوى فن ميكلانجلو على أمثال هذه العناصر. غير أن مبدع شخصية عطيل ليس أقرب إلى الباروك من مبدع مقابر المديتشى. وكل منهما يمثل حالة خاصة امتزجت فيها عناصر من عصر النهضة، ومن حركة المانرزم، ومن الباروك، بطريقة معينة، مع فارق واحد هو أن سمات عصر النهضة أغلب فى حالة ميكلانجلو، على حين أن اتجاهات المانرزم هى الغالبة فى حالة شيكسبير. وتوحى الوحدة التى لا تنفصم بين النزعة الطبيعية وبين النزعة التقليدية الاصطلاحية بأن أفضل وسيلة لتفسير القالب الشيكسبيرى هى أن نفسره من ناحية المانرزم. فهناك حجج كثيرة تؤيد اتخاذ المانرزم نقطة بداية للتحليل، منها المزج المستمر بين الموضوعات التراجيدية والموضوعات الكوميدية،

---

[1] Oskar Walzel : "Shakespeares dramatische Baukunst", Jahrb, d. Deutschen Shakespeare – Gesellschaft, vol. 52, 1916 – L.L. Schuecking : "The Baroque Character of the Elizabethan Hero". The Annual Shakespeare Lecture, 1938 – Wilhelm Michels : "Barockstil in Shakespeare and Calderon", Revue Hispanique, 1929, LXXV, PP. 370- 458 .

والطابع المختلط للاستعارات اللفظية، والتضاد الشديد بين العناصر العينية والمجردة، والعناصر المسيحية والعقلية، في اللغة، والنمط الزخرفي للتأليف، الذي يكون في أحيان كثيرة مفتعلاً (كما هي الحال مثلاً في تكرار الأسطر المعبرة عن جحود الأبناء والبنات في "الملك لير"، وتأكيد العنصر اللامنطقي، المتناقض، الذي لا يمكن فهم أسراره، في الحياة، وفكرة اتخاذ الحياة طابعًا مسرحيًا شبيهًا بالحلم، وما تتسم به من قهر ومن قيود. كذلك فإن التصنع في لغة شيكسبير، وما فيها من تكلف وبحث جنوني عن الأصالة، هي بدورها صفات تنتمي إلى حركة المانرزم، ولا يمكن تفسيرها إلا على أساس الذوق الشائع في عصر المانرزم. ولقد كان تأنقه اللفظي، واستعاراته التي كانت في كثير من الأحيان غامضة مثقلة بالمعاني، وتكديسه للمتقابلات اللفظية، والجناس، والتورية، وشغفه بالأسلوب المعقد الغامض المتشابك، كل ذلك يتمشى مع اتجاه المانرزم، شأنه شأن العناصر المسرفة الغريبة المتناقضة التي لا يخلو منها أي عمل لشيكسبير خلوا تاما. وكذلك الحال في المداعبة الشبقية بين الفتيات المتنكرات في صورة فتيان، وبين الشبان في المسرحيات الكوميدية، والمحب الذي له رأس حمار في ليلة صيف، والبطل الأسود في "عطيل" والقامة المنحنية لالفولليو Malvolio في "الليلة الثانية عشرة"، والساحرات والغابة المتحركة في "ماكبث"، ومناظر الجنون في "لير" و"هاملت"، وجو يوم القيامة المخيف في "تيمون الأثيني"، والتمثال الناطق في "أقصوصة شتاء"، وتركيب العالم السحري في "العاصفة"، إلخ. كل هذا يؤلف جزءا من أسلوب شكسبير، وإن لم يكن يستنفد جميع موارد فنه.

الفصل الثامن
مفهوم الباروك

كانت حركة المانرزم، بوصفها أسلوبًا فنيًا، تتمشى مع نظرة منفصمة إلى الحياة، ولكن هذه النظرة كانت مع ذلك منتشرة بطريقة متجانسة فى جميع أرجاء أوربا الغربية. أما الباروك فهو تعبير عن نظرة إلى العالم كانت فى ذاتها أكثر تجانسًا، ولكنها اتخذت أشكالاً متباينة فى مختلف البلدان الأوربية. فالمانرزم كانت، كالأسلوب، القوطى، ظاهرة أوربية عامة، حتى لو كانت قد اقتصرت على أوساط أضيق بكثير من تلك التى انتشر فيها الفن المسيحى فى العصور الوسطى. أما الباروك، فنظرًا إلى كثرة فروع النشاط الفنى التى يضمها، وكثرة الأشكال المتباينة التى اتخذها فى كل بلد وفى كل مجال ثقافى، فإنه يبدو من المشكوك فيه أن يكون من الممكن رد هذا كله إلى حد واحد مشترك. فالباروك فى أوساط البلاط والأوساط الكاثوليكية يختلف كل الاختلاف عنه فى مجتمعات الطبقة الوسطى والمجتمعات البروتستانتية. وفن برنينى Bernini وروبنز Rubens يصور عالمًا داخليًا وخارجيًا يختلف عن عالم رمبرانت Rembrandt وفان جوين van Goyen بل إن المرء يستطيع أن يدرك وجود فوارق حاسمة حتى فى داخل كل من هذين الاتجاهين الأسلوبيين الكبيرين. وأهم هذه الانقسامات الفرعية هى انقسام الباروك البلاطى الكاثوليكى إلى اتجاه حسى، زخرفى مادى، بالمعنى التقليدى للفظ الباروك، وأسلوب كلاسيكى النزعة، يتميز بأنه أكثر صرامة وأدق من الناحية الشكلية. صحيح أن التيار الكلاسيكى كان ماثلاً فى الباروك منذ البداية، ومن الممكن التأكد من وجوده بوصفه تيارا خلفيًا فى جميع الأشكال القومية الخاصة لفن الباروك، ولكنه لا يصبح هو السائد إلا فى حوالى عام ١٦٦٠، فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية الخاصة التى سادت فرنسا فى ذلك الوقت. وإلى جانب هذين النوعين الأساسيين من الباروك الكنسى والبلاطى، يوجد فى البلاد الكاثوليكية اتجاه مطابق

للطبيعة يبرز على نحو مستقل عند بداية هذه الفترة، وكان له مؤيدون متحمسون هم كارافاجو Caravaggio ، ولوى لونان Louis Le Nain ، وريبيرا Ribera ولكنه أصبح يتمثل فيما بعد على نحو ضمنى فى أعمال جميع الفنانين الكبار. وكما سادت الكلاسيكية آخر الأمر فى فرنسا، فكذلك أصبحت لها السيادة آخر الأمر فى هولندا، وفى هذين الاتجاهين كان للعوامل الاجتماعية المتحكمة فى الباروك تأثيرها المستقل.

وكان بناء الأساليب الفنية قد أخذ يزداد تعقيدًا منذ العصر القوطى، وازداد التوتر بين المضمون الروحي لكل منها، وتبعًا لذلك أصبحت العناصر المختلفة للفن أقل تجانسًا. ومع ذلك فقد كان لا يزال من الممكن، قبل عصر الباروك، تحديد الاتجاه الفنى لعصر معين، ومعرفة ما إذا كان مطابقًا للطبيعة أم مضادا لها، متجهًا إلى الوحدة أم إلى التمايز. كلاسيكيًا أم مضادًا للكلاسيكية — أما فى العصر الذى نتحدث عنه فلم يعد للفن طابع أسلوبى متجانس بهذا المعنى الدقيق؛ فهو مطابق للطبيعة وكلاسيكى، وتحليلى وتركيبى فى نفس الآن. وهكذا تزدهر أمام أعيننا فى وقت واحد، اتجاهات متعارضة تعارضًا تامًا، ونشاهد فنانين متعاصرين، مثل كارافاجو وبوسان Poussin وروبنز وهالز Hals ، ورمبرانت وفان ديك van Dyck ، يقفون فى معسكرات مختلفة كل الاختلاف.

ومن الملاحظ أن فن القرن السابع عشر، فى مجموعه، لم يدرج ضمن فئة واحدة تسمى باسم الباروك إلا فى الآونة القريبة. أما عندما ظهر هذا المفهوم لأول مرة فى القرن الثامن عشر، فإنه كان يطلق فقط على تلك الظواهر الفنية التى كانت تعد، وفقًا للنظرة الجمالية الكلاسيكية السائدة عندئذ، مسرفة، مختلطة، مفرطة فى الغرابة والشذوذ[1]. وكانت النزعة الكلاسيكية ذاتها مستبعدة من هذا المفهوم الذى ظل سائدا حتى نهاية القرن التاسع عشر. فموقف فنكلمان Winkelmann ، ولسنج، وجوته، بل أيضًا موقف بوركارت، كان لا يزال يسترشد أساسًا باتجاه النظرية الكلاسيكية، إذ أنهم جميعًا يرفضون الباروك بسبب "افتقاره إلى الانتظام"

[1] Cf. Francesco Milizia : Dizionario della belle arti del designo, 1797.

و"مزاجه المتقلب". وهم يفعلون ذلك باسم نظرة جمالية تدخل فنانًا لا شك في انتمائه إلى عصر الباروك، مثل بوسان، ضمن النماذج التى تعدها كاملة بحق. والواقع أن بوركارت، ومن تلاه من أصحاب النظرة الخاصة Purists إلى الفن، مثل كروتشه، وهم الذين عجزوا عن التحرر من عقلانية القرن الثامن عشر التى كانت فى كثير من الأحيان ضيقة الأفق، لم يدركوا من الباروك سوى مظاهر انعدام المنطق والافتقار إلى البناء، ولم يروا إلا الأعمدة التى لا ترتكز على شيء، والجدران المنحنية وكأنها مصنوعة من الورق المقوى، والأشكال البشرية التى تلون بطريقة مصطنعة، وتسلك مسلكًا غير طبيعى كأنها على مسرح، والنحاتين الباحثين عن تأثيرات سطحية إيهامية تنتمى بطبيعتها إلى التصوير، وينبغى، كما أكد النقاد، أن تظل وقفًا عليه. وإن المرء ليتصور أن تجربة فنان مثل رودان، مثلاً، كانت فى ذاتها كافية لجعل مقلدى النزعة الكلاسيكية هؤلاء يدركون معنى هذا النحت وقيمته. ولكن تحفظاتهم على الباروك هى فى الوقت ذاته تحفظات على النزعة الانطباعية. وعندما نعى كروتشه على فن الباروك "رداءة ذوقه"[1]، كان يمثل فى الوقت ذاته التقاليد الأكاديمية المعادية للفن الحديث.

أما إعادة تفسير وتقويم الباروك، بالمعنى الذى يفهم به هذا اللفظ اليوم، وهو عمل قام به أساسًا فلفلين Woelfflin وريجل Riegl فلم يكن من الممكن تصورها لو لم يكن قد سبقها فهم واستيعاب للنزعة الانطباعية. فالمقولات التى وضعها فلفلين لأسلوب الباروك ليست فى الواقع إلا تطبيقًا لمفاهيم الانطباعية على فن القرن السابع عشر – أى على جزء من هذا الفن، إذ أنه هو ذاته يصل إلى الوضوح فى مفهوم الباروك على حساب التجاهل الصارخ للنزعة الكلاسيكية فى القرن السابع عشر. وقد ترتب على هذا التحيز إلى جانب واحد، إلقاء ضوء نفاذ على الباروك غير الكلاسيكى، وهذا أيضًا هو السبب فى أن فن القرن السابع عشر يبدو فى هذه الحالة وكأنه لا يعدو أن يكون الضد الديالكتيكى لفن القرن السادس عشر، لا استمرارًا له. ذلك لأن فلفلين يبالغ فى الإقلال من أهمية النزعة الذاتية فى

---

[1] B. Croce : Storia della età barocca in Italia, 1929, P. 23.

عصر النهضة، كما يبالغ في تقدير أهمية هذه النزعة في عصر الباروك. وهو يلاحظ في القرن السابع عشر بداية ظهور الاتجاه الانطباعي، الذي يصفه بأنه "أهم تغيير في اتجاه الفن طوال تاريخه"[1]، ولكنه لا يدرك أن اصطباغ نظرة الفنان إلى العالم بالصبغة الذاتية، وتحول "الملموس" إلى "مرئي"، والجوهر إلى مجرد مظهر، وإدراك العالم على أنه انطباع وتجربة، والنظر إلى الوجه الذاتي على أن له الأولوية، وتأكيد الطابع العابر الكامن في كل انطباع بصري — لا يدرك أن هذا كله يبلغ كماله في الباروك، وإن كان عصر النهضة والمانرزم هما اللذان مهدا له إلى حد بعيد. وهكذا فإن فلفلين الذي لا يهتم بالشروط الخارجة عن مجال الفن، والممهدة لهذه النظرة الدينامية إلى العالم، والذي يتصور المجرى الكامل لتاريخ الفن على أنه وظيفة شبه منطقية مكتفية بذاتها ومنطوية على ذاتها، يغفل الأصل الحقيقي لتغير الأسلوب عن طريق تجاهله للمقدمات الاجتماعية الضرورية لهذا التغير. ذلك لأنه حتى لو كان من الصحيح تمامًا أن اكتشاف اختفاء أسلاك العجلة الدوارة عندما تدخل في تجربتنا الذاتية ينطوي على نظرة جديدة إلى العالم بالنسبة إلى القرن السابع عشر، فعلى المرء إلا ينسى أن التطور الذي أدى إلى هذا الكشف وما يمثله قد بدأ بتفكك التصوير الرمزي الذي ينصب على أفكار، وحلول نظرة بصرية متزايدة الاستقلال، إلى الواقع، في العصر القوطي، وإن هذا التطوير يرتبط مباشرة بانتصار التفكير الأسمى على التفكير "الواقعي".

ويعرض فلفلين مذهبه على أساس خمسة أزواج من التصورات، توضع في كل منها سمة من سمات عصر النهضة في مقابل صفة من صفات الباروك، وتدل كلها — باستثناء واحد فقط من هذه النقائض — على حدوث نفس التطور، من نظرة أكثر صرامة إلى الفن، إلى نظرة أخرى أكثر تحررًا. هذه المقولات هي : (١) الخطي linear والتصويري Painterly ، (٢) المسطح Plane والعمق recession (٣) القالب المقفل والمفتوح، (٤) الوضوح والغموض، (٥) الكثرة والوحدة. فأساس مفهوم الباروك عند فلفلين هو السعي إلى ما هو تصويري Painterly — أي إلى

[1] H. Woelfflin : Kunstgeschichliche Grundbegriffe. 1929, 7th edit., PP. 23 – 4 .

تفكيك القالب الراسخ، التشكيلي، والخطي، إلى شيء متحرك، محلق، لا يمكن إدراك كنهه، وهو محو الحدود والخطوط الواضحة، وإيجاد انطباع بوجود غير المحدود، وغير المحصور، واللامتناهي، وتحويل الوجود السكوني الجامد الموضوعي إلى صيرورة، ودالة متغيرة function ، واعتماد متبادل بين الذات والموضوع. والابتعاد عن المسطح في اتجاه العمق يعبر عن نفس النظرة الدينامية، ونفس المعارضة لكل ما هو ثابت، وما هو موضوع بصورة نهائية قاطعة، وكذلك معارضة كل شيء له حدود ثابتة، والأخذ بنظرة إلى العالم، يفهم فيها المكان على أنه شيء بسبيل التكون، وعلى أنه دالة قابلة للتغير. والطريقة التي يؤثر عصر الباروك استخدامها للتعبير عن العمق المكاني هي استخدام أمامية foreground مفرطة في الحجم، وأشكال تحويلية repoussoir figures (*) تقرب من المشاهد إلى أقصد حد، والإقلال المفاجيء من حجم الموضوعات الموجودة في خلفية الصورة. وعلى هذا النحو يكتسب المكان مرونة كامنة، والأهم من ذلك أن المشاهد يشعر، نتيجة لوجهة النظر القريبة منه إلى أقصى حد، بأن عنصر المكان إنما هو شكل من أشكال الوجود ينتمي إليه، ويعتمد عليه، وكأنه هو ذاته الذي يخلق. أما اتجاه الباروك إلى الاستعاضة عن المطلق بالنسبي، وعن المزيد من التدقيق بالمزيد من التحرر، فيتجلى على أوضح صورة في شغفه بالقالب "المفتوح" الذي يفتقر إلى البناء الهندسي. ففي التكوين المقفل، "الكلاسيكي"، يكون الموضوع الذي يصور ظاهرة منطوية على ذاتها، وتكون كل عناصره مرتبطة بعضها ببعض ومعتمدة بعضها على بعض، ولا يبدو أي شيء زائدًا أو ناقصًا في هذا الكل المحكم، على حين أن التكوينات المفتقرة إلى البناء الهندسي في فن الباروك تعطي على الدوام انطباعًا بأنها ناقصة ومفككة إلى حد ما. فهي تبدو كأنها تشير إلى ما وراء ذاتها، وكأنها تقبل مزيدًا من التكملة. فكل شيء صلب مستقر فيها يبدأ في الاهتزاز، وتقل قيمة الاستقرار الذي تعبر عنه الخطوط الأفقية والرأسية، وفكرة التوازن والتماثل، ومبدأ ملء السطح وملاءمة الصور لخط

(*) المقصود من هذا التعبير هو وضع شكل في أمامية الصورة، في الطرف الأيمن أو الأيسر عادة، بهدف تحويل عين المشاهد إلى وسط الصورة. وهذا الشكل التحويلي يساعد على ذلك عن طريق الإيعاز بالحركة في الاتجاه المطلوب. (المترجم)

Ibid., P. 136 .

الإطار. فأحد جانبي التكوين يؤكد دائمًا أكثر من الآخر، وتقدم إلى المشاهد على الدوام تلك الجوانب التي تبدو عرضية، مرتجلة، عابرة، بدلاً من الجوانب "النقية" للوجه والشكل الجانبي. ويقول فلفلين "إن الاتجاه يسير آخرالأمر نحو جعل الصورة لا تبدو كأنها قطعة من الواقع منطوية على ذاتها، بل تبدو كأنها عرض عابر كان من حسن حظ المشاهد أنه شارك فيه لحظة .. فالهدف كله هو جعل الصورة في كليتها تبدو غير مقصودة". وبالاختصار فإن النظرة الفنية للباروك هي نظرة سينمائية، والحوادث التي تصور تبدو كأنها حوادث استرق فيها السمع وشوهدت بتلصص، وفيها تمحي كل بادرة قد توحي بالاهتمام بالمشاهد، ويبدو كل ما يقدم وكأنه ناتج عن المصادفة البحتة. ويرتبط بصفة الارتجال هذه أيضًا، ذلك الافتقار إلى الوضوح في العرض. فمظاهر التداخل الكثيرة، التي تتخذ في كثير من الأحيان صبغة عنيفة، والفروق المفرطة في حجم الموضوعات التي ترى في المنظور، وتجاهل الخطوط الموجهة التي يعطيها إطار الصورة، ونقص المادة، وعدم التساوي في معالجة الموضوعات، كل هذه تستخدم عمدا لكي يصبح من الصعب على المشاهد رؤية الصورة ككل واضح. وإن التقدم العادي للتطور التاريخي ذاته ليقوم بدور معين في زيادة النفور مما هو شديد الوضوح والظهور، وفي العملية التي تنتقل — داخل ثقافة متطورة باستمرار — من البسيط إلى المعقد، ومن الواضح إلى الأقل وضوحًا، ومن الظاهر إلى الخفي المحتجب. وكلما كان الجمهور أكثر ثقافة، وأشد تدقيقًا، وأذكى في طريقة اهتمامه بالفن، كان أكثر إلحاحًا في طلب هذا التركيز للمنبهات الفنية. ولكن ، إلى جانب ما في الجديد، والصعب، والمعقد، من جاذبية فإن هذه أيضًا محاولة لإثارة الشعور بأن العرض لا يمكن استنفاده، ولا يمكن فهمه، ولا نهاية له، في نفس المشاهد — وهو ميل يسود فن الباروك بأسره.

كل هذه الخصائص تعبر عن نفس الدافع المضاد للكلاسيكية. المتجه نحو ما هو عفوي، لا تحده قيود، ولكن هناك معيارا واحدًا من المعايير الأسلوبية التي ناقشها فلفلين — وأعني به السعي إلى الوحدة — يعد تعبيرًا عن مزيد من الرغبة في التركيب. وبالتالي عن مبدأ أكثر دقة في التكوين. فلو كانت العملية الطبيعية تمضي وفقًا للمنطق الخالص، كما يفترض فلفلين، لكان من المحتم أن يرتبط بالميل إلى ما

هو تصويرى، وإلى التمايز المكانى، وإلى ما هو مفتقر إلى البناء الهندسى، وما هو غامض، اتجاه إلى التنوع، وإلى تراكم الموضوعات وتكديسها. ولكن الذى سيحدث في الواقع هو أن الباروك يكشف في كل اعماله الفنية تقريبًا عن رغبة في التركيز والائتمار Subordination وهو في هذا الصدد يعد استمرارًا للفن الكلاسيكي لعصر النهضة، لا ضدا له – وهي نقطة يغفل فلفلين تأكيدها. فحتى في أوائل عصر النهضة كان هناك اتجاه ملحوظ إلى الوحدة والائتمار، على عكس طريقة التأليف التراكمية في العصور الوسطى، وكانت وحدة الفهم واتساق النظرة هي التعبير الفني عن عقلانية هذا العصر. فالرأى السائد عندئذ هو أن الإيهام لا ينشأ إلا إذا لم يكن المشاهد مضطرًا إلى تغيير وجهة نظره، أو إلى أن يعدل بوجه خاص معيار الإخلاص للطبيعة خلال استيعابه للعمل. ولكن تجانس فن عصر النهضة لم يكن إلا نوعًا من الاتساق المنطقى، ولم تكن الكلية في أعماله إلا حصيلة ومجموعًا للتفاصيل، بحيث كان لا يزال من الممكن التعرف على العناصر المختلفة داخل هذا المجموع بوضوح. ولكن هذا الاستقلال النسبى للأجزاء انتهى عهده في فن الباروك. ففي أى تكوين عند ليوناردو أورافاييل، كان لا يزال من الممكن التمتع بالعناصر المنفردة بمعزل عن بعضها البعض، على حين أنه لم يعد للتفصيل الفردى في صورة لروبنز ورمبرانت أية دلالة في ذاته. صحيح أن تكوينات كبار فناني الباروك كانت أغنى وأعقد من تكوينات مصورى عصر النهضة، ولكنها كانت في الوقت ذاته أكثر تجانسًا ، يملؤها كلها نفس واحد أعظم وأعمق. ولم تعد الوحدة نتيجة للخلق الفني، بل أصبحت هي الشرط القبلى a priori له. فالفنان يقبل على موضوعه بنظرة موحدة، وفي هذه النظرة يختفي آخر الأمر كل ما هو منعزل وجزئي. بل أن بوركارت ذاته قد اعترف بأن من سمات الباروك القضاء على هذه الدلالة المستقلة للأشكال التفصيلية، وأكد ريجل مرارًا انعدام أهمية التفاصيل في أعمال فن الباروك، و"قبحها" – أى افتقارها إلى التناسب. فكما أن عصر الباروك يفضل، في ميدان العمارة، التكوينات الضخمة المتكاملة، ويتناول تلك الأعمال المعمارية التى كان عصر النهضة يقسمها إلى طوابق منفصلة عن طريق تأكيد الخطوط الأفقية، فيبعث فيها الوحدة عن طريق وضع أعمدة تسير في الواجهة بأكملها، فكذلك حاول هذا الفن،

بوجه عام، أن يخضع التفاصيل لموضوع أساسي، وأن يركز على تأثير واحد رئيسى. وعلى هذا النحو أصبح التكوين التصويرى خاضعًا فى كثير من الأحيان لمحور واحد، أو لبقعة من الألوان، وأصبح القالب التشكيلى خاضعًا لقوس واحد، وقطعة الموسيقى لصوت منفرد واحد يطغى عليها.

ويرى فلفلين أن التطور من التزمت إلى التحرر، ومن البسيط إلى المعقد، ومن القالب المقفل إلى القالب المفتوح، يمثل عملية مألوفة تتكرر دوامًا فى تاريخ الفن. وهو ينظر إلى تطور الأسلوب فى الامبراطورية الرومانية، وفى العصر القوطى المتأخر، وفى القرن السابع عشر، وفى الانطباعية، على أنها ظواهر موازية لهذه العملية. فهو يعتقد أن الموضوعية والجمود الشكلى لفترة كلاسيكية قد أعقبها، فى كل هذه الحالات، نوع من الباروك — أعنى نزعة حسية ذاتية، وتفكيكًا للقالب بدرجات متفاوتة. بل أنه ليذهب إلى حد النظر إلى التضامن بين هذه الأساليب على أنه الصيغة الأساسية التى تلخص تاريخ الفن. وهو يؤمن بأنه إذا كان ثمة قانون للتعاقب الدورى فى أى موضع، فلابد أن يكون هذا القانون هنا. ومن هذا التكرار فى أساليب نمطية تستخلص نظريته القائلة أن تاريخ الفن يحكمه منطق داخلى، وضرورة كامنة خاصة به. وهنا يؤدى منهج فلفلين غير الاجتماعى إلى نزعة قطعية غير تاريخية، وإلى تفسير اعتباطى تمامًا للتاريخ. ذلك لأن العناصر التى يشترك فيها العصر الهلينستى، والعصر الوسيط المتأخر، والانطباعية، و"الباروك" الحقيقى، لا تتعدد إلا بقدر ما تتعدد العوامل المتشابهة فى الخلفية الاجتماعية لهذه العصور. ومع ذلك فحتى لو كان تعاقب النزعة الكلاسيكية والباروك بدوره دليلاً على قانون عام، لما كان من الممكن أن نفسر على أسس باطنة، أى على أسس شكلية بحتة، السبب فى حدوث تقدم، فى لحظة زمنية معينة، من التزمت إلى التحرر، وليس من التزمت إلى مزيد من التزمت. فليس ثمة "ذروة" فى التطور، بل إن القمة تبلغ ويطرأ تغير عندما تمضى الظروف التاريخية العامة — أى الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية — فى تطورها حتى نهاية معينة، ثم تغير اتجاهها. فالتغير فى الأسلوب لا يمكن التحكم فيه إلا من الخارج، ولا يمكن أن يصبح ضروريًا لأسباب داخلية بحتة.

إن مـن المحـال تطبـيق معظـم مقـولات فلفلـين عـلى الفن الكلاسيكى لعصر البـاروك. ذلـك لأن بوسـان Poussin وكـاود لـوران C. Lorrain ليسا "تصويريين" Painterly أو "غامضـين"، ولـيس بـناء فـنهما مفـتقرًا إلى التنظـيم الهندسي. بل أن تجـانس أعمالهما كان هو ذاته مختلفًا عن السعي إلى الوحدة عند روبنز، بما فيه من مـبالغة، وإفـراط فـي الـتوتر. ولكن، أيظل من الممكن في هذه الحالة أن نتحدث عن وحـدة أسـلوبية للـباروك؟ إن عـلى المرء، في الواقع، ألا يتحدث مطلقًا عن "أسلوب متجانس للعصـر" يسـود الفـترة كـلها، مادامـت توجـد فـى أيـة لحظـة معيـنة مـن الأسـاليب المخـتلفة بقدر ما يوجد من الجماعات الاجتماعية المنتجة فنيًا. وحتى فى العهـود الـتى يكـون فيها أقوى الأعمال الفنية تأثيرًا، نتاجًا لطبقة واحدة، ولا يكون قـد وصـلنا مـنها إلا فـن هـذه الطبقة، فإن من واجبنا أن نبحث فى إمكان أن تكون الـنواتج الفنـية لـلجماعات الأخـرى قـد اندثـرت أو فقدت. فنحن نعلم مثلاً أنه كان يوجـد فـى العصـر الكلاسـيكى القديـم فـن جمـاهيرى لـلمحاكاة mime إلى جانـب التراجـيديا الرفـيعة، وأن أهمـية هـذا الفن كانـت قطعًـا أعظـم ممـا توحـى به تلك الشـذرات الـتى بقيـت لـنا مـنه. كذلـك فـإن نواتـج الفن الدنيوى والجماهيرى، فى العصـور الوسـطى، لابـد أنهـا كانـت أهم، بالقياس إلى الفن الكنسى، مما توهمنا به الأعمـال الـتى بقيـت لـنا مـنها. وعـلى ذلـك، فـإذا لم يكن إنتاج الفن متجانسًا كل الـتجانس حتى فى تلك العصور التى كانت خاضعة لحكم طبقى لا انقسام فيه، فإنه لابـد أن يكون أبعد بكثير عن التجانس فى فترة مثل القرن السـابع عشر، كانت فيها بالفعل مستويات اجتماعية متعددة، لكل منها نظرته ذات الصيغة الفردية المطلقة إلى الأمـور الاقتصادية والسياسية والدينية، ويواجه كل منها الفن بمشكلات تختلف فى كـثير مـن الأحـيان أشـد الاخـتلاف. فالأهداف الفنية للهيئة البابوية فى روما كانت مخـتلفة أسـاسًـا عن أهداف البلاط الملكى فى فرساى، والعنصر الذى يشتركان فيه لا يمكـن التوفـيق بيـنه — قطعًـا — وبـين الأهـداف الفنـية لهولـندا الكالفينـية ، الـبورجوازية. ومع ذلك فمن الممكن إثبات وجود بعض السمات المشتركة. فهناك أولاً حقـيقة مؤكـدة، هـى أن نفـس الـتطور الـذى يشجع على التمايز العقلى، يساعد فى الوقـت ذاتـه على التكامل دائمًا، وذلك إذ ييسـر انتشار النواتج والتبادل بين مختلف

الأقاليم الحضارية. والأهم من ذلك أن واحدا من أهم المنجزات الثقافية لعصر الباروك، وهو العلم الطبيعي الجديد والفلسفة الجديدة المبنية على العلم الطبيعي الجديد، كان دوليًا منذ البداية. على أن النظرة الكلية الشاملة، التى عبر عنها هذا العلم، كانت تسود أيضًا كل الإنتاج الفنى، بجميع فروعه، فى ذلك العصر.

ولقد كانت نقطة بداية النظرة العلمية الجديدة إلى العالم هى كشف كبرنيكوس. فالنظرية القائلة أن الأرض تدور حول الشمس، بدلاً من القول بأن الكون كله يدور حول الأرض، كما كان الاعتقاد من قبل، أحدثت تغييرًا حاسمًا فى المكانة القديمة التى كانت العناية الإلهية تعطيها للإنسان فى الكون: إذ لم يعد من الممكن الآن النظر إلى الأرض على أنها مركز الكون، ولم يعد من الممكن النظر إلى الإنسان ذاته على أنه هدف الخلق وغايته. ولكن النظرية الكبرنيكية لم تكن تعنى أيضًا أنه لم يعد له مركز على الإطلاق، وإنما هو يتألف فقط من عدد من الأجزاء المتجانسة المتكافئة، التى لا تتجلى وحدتها إلا فى انطباق قانون طبيعى شامل عليها. فتبعًا لهذه النظرية، أصبح الكون لا متناهيًا ولكنه متجانس، ونسقًا مترابطًا متصلاً، منظمًا على أساس مبدأ واحد، وكلاً محكمًا حيويًا، وجهازًا منظمًا كفءًا - أعنى ساعة منضبطة أدق الانضباط، بلغة ذلك العصر. وإلى جانب فكرة القانون الطبيعى الذى لا يقبل استثناء، ظهر مفهوم جديد للضرورة، يختلف تمامًا عن القدرية اللاهوتية. غير أن ذلك كان يعنى القضاء على فكرة حرية المشيئة الإلهية، ومشاركته فى الوجود الإلهى الذى يعلو على هذا العالم. فقد أصبح الإنسان عاملاً ضئيلاً تافهًا فى العالم الجديد الذى انتزع عنه السحر. ولكن الأمر الذى يدعو حقًا إلى العجب هو أن الإنسان قد نما فى نفسه، من خلال هذا المركز المتغير، شعورًا جديدًا باحترام الذات والفخر. ذلك لأن الشعور بفهم الكون العظيم، ذى القوة الطاغية، الذى يعد الإنسان ذاته مجرد جزء منه، أصبح مصدرًا لاعتزاز هائل لا نظير له بالنفس.

فى هذا الكون المتجانس المتصل الذى تحولت إليه الحقيقة المسيحية الثنائية القديمة، حل محل النظرة السابقة إلى العالم، التى كانت نظرة تتخذ من الإنسان مركزًا وأساسًا لها، شعور بالكون المنظم - أعنى فكرة وجود اتصال لا نهائى

من العلاقات المتبادلة، يشمل الإنسان وينطوى على الأساس الأول لوجوده. ولم تكن النظرة إلى الكون على أنه كل منظم متصل متمشية مع تصور العصور الوسطى لله، الذى هو إله مشخص يقف خارج النظم الكونى، إذ أن النظرة القائلة بالكون الإلهى، التى تخطت نزعة العلو السائدة فى العصور الوسطى، لم تعترف إلا بقوة إلهية تعمل من الداخل. ومن المؤكد أن هذه النظرية، من حيث هى نظرية مكتملة النمو، كانت شيئًا جديدًا، غير أن فكرة شمول الألوهية Pantheim، التى كانت تشكل جوهر النظرية الجديدة، كانت ترجع فى أصلها – شأنها شأن معظم العناصر التقدمية فى تفكير عصر النهضة والباروك – إلى بدايات الاقتصاد النقدى، وظهور مدن العصر الوسيط المتأخر، والطبقة الوسطى الجديدة، وانتصار النزعة الاسمية. ويعتقد دلتى أن "ظهور المذهب الأوروبى الحديث فى شمول الألوهية هو نتاج .. للثورة العقلية التى أعقبت القرن الثالث عشر العظيم، ودامت حوالى ثلاثة قرون"[1]. ففى نهاية هذه الفترة حلت محل الخوف من قاضى (أو حاكم) الكون تلك "الرعدة الميتافيزيقية frisson métaphysique)، وقلق باسكال من "الصمت الأبدى للفضاء اللامتناهى"، والتعجب من تلك الروح الواسعة المتصلة التى تسيطر على الكون بأسره.

كانت هذه الرعدة تسرى فى فن الباروك بأسره، وكان يتخلله كله صدى الفضاء اللامتناهى والاتصال المتبادل بين كل ما هو موجود. وأصبح العمل الفنى فى كليته رمزا للكون بوصفه كائنًا عضويًا موحدًا تشيع الحياة فى كل أجزائه. وكل من هذه الأجزاء يشير، شأنه شأن الأجرام السماوية، إلى اتصال لانهائى متصل، فكل جزء ينطوى على القانون الذى يحكم الكل، وفى كل جزء تعمل نفس القوة، ونفس الروح. وهكذا نجد أن المحاور الجريئة، والتجسيمات المفاجئة، والتأثيرات الضوئية والظلية المبالغ فيها، كل ذلك كان تعبيرًا عن حنين طاغ، لا يرتوى، إلى اللامتناهى. فكل خط يقود العينين إلى المسافة، وكل قالب مشبع بالحركة يبدو أنه يحاول تجاوز ذاته، وكل موضوع فى حالة توتر وإجهاد، كأن الفنان لم يكن على يقين من النجاح

---

[1] W. Diltley : Ges. Schriften, II, 1914, P. 320 .

الحقيقي في التعبير عن اللامتناهي. بل إن المرء ليشعر، حتى من وراء هدوء المصورين الهولنديين الذين كانوا يتخذون من الحياة اليومية موضوعًا لهم، بالقوة الغامرة للامتناهي، والخطر الدائم الذي يهدد الانسجام المتناهي. تلك بلا شك سمة مشتركة - ولكن تكفي هذه لكي تسمح لنا بالكلام عن أسلوب متجانس للباروك؟ أليس تعريف الباروك بأنه سعي وراء اللامتناهي، محاولة لا تقل عقمًا عن استخلاص الأسلوب القوطي من روحانية العصور الوسطى فحسب؟

الفصل التاسع
الباروك فى بلاط
الحكام الكاثوليك

حدث قرب نهاية القرن السادس عشر تغير غريب فى تاريخ الفن الإيطالى. ذلك لأن حركة المانرزم، بما فيها من هدوء وتعقد وتعقل، حل محلها أسلوب حسى عاطفى، يمكن فهمه على نطاق شامل - هو أسلوب الباروك. وكان ذلك رد فعل منبعثًا عن مفهوم للفن كان من جهة محببًا فى ذاته للجماهير، وكان من جهة أخرى متمشيًا مع اتجاه الطبقة الحاكمة المثقفة، ولكن مع عمل حساب جماهير الناس، على عكس الانعزال والانفراد العقلى الذى كان شائعًا فى الفترة السابقة. ويتمثل هذان الاتجاهان فى النزعة الطبيعية عند كارافاجو، والنزعة الانفعالية عند فنانى أسرة كاراتشى[*] Carracci . وفى كلا المعسكرين تدهور ذلك المستوى الرفيع للثقافة، الذى بلغه ممثلو حركة المانرزم. فحتى فى مرسم كاراتشى نجد أن ما نقل من أعمال كبار فنانى عصر النهضة كان أشياء بسيطة نسبيًا، وكانت الأفكار والمشاعر التى عبروا عنها غير معقدة. وكان اجوستينو Agostino ، من بين الفنانين الثلاثة الذين يحملون اسم كاراتشى، هو الذى يمكن أن يوصف حقًا بأنه "مثقف"، أما كارافاجو فكان بوهيميًا نموذجيًا، معاديًا للثقافة، متباعدًا عن كل نوع من التأمل والتفكير النظرى.

وقد كانت لفنانى أسرة كاراتشى أهمية تاريخية غير عادية. ذلك لأن تاريخ "فن الكنيسة" الحديثة بأسرها يبدأ بهم. وهم قد عملوا على تحويل الرمزية الصعبة، المعقدة لفنانى حركة المانرزم إلى أسلوب بسيط، متماسك، أسطورى، يعد هو أصل كل التطور الذى طرأ على الصورة image الدينية الحديثة، بما فيها من رموز وصيغ

---

[*] تشمل هذه الأسرة ثلاثة فنانين، كلهم من مدينة بولونيا بإيطاليا، هم لودوفيكو، وابنا عمه اجوستينو وأنيبالى Annibale والأخيران كانا أخوين . (المترجم)

متكررة، كالصليب، والهالة، والزنبقة، والجمجمة، والنظرة التقية المتصنعة، وسكرات الحب والعذاب. فهنا أصبح الفن الديني لأول مرة متميزًا على نحو مطلق عن الفن الدنيوى. ذلك لأنه كانت لا تزال هناك ، في عصر النهضة والعصور الوسطى، أشكال انتقالية لا حصر لها بين الأعمال الفنية التى تخدم أغراضًا كنسية خالصة، وتلك التى تخدم أغراضًا دنيوية، ولكن تطور أسلوب فنانى أسرة كاراتشى أدى إلى حدوث انفصال أساسى بينهما[1]. فصور الأيقونات فى الكنيسة الكاثوليكية كانت ثابتة محددة القوالب. ذلك لأن البشارة، وميلاد المسيح، والتعميد، والصعود، وحمل الصليب، والمرأة السامرية، والمسيح وهو يتعهد البستان، وكثير غيرها من المناظر الواردة فى الكتاب المقدس، قد بلغت الصورة التى لا تزال سارية إلى اليوم، بوصفها الأنموذج النمطى للصورة الدينية. وهكذا اتخذ فن الكنيسة طابعًا رسميًا، وفقد سماته التلقائية، الذاتية، وازداد تأثره بالعبادة، بينما قل تأثره بالإيمان المباشر. فقد كانت الكنيسة تعرف جيدًا ذلك الخطر الذى تهددها به النزعة الذاتية لروح الإصلاح الدينى، وكانت تود أن تكون الأعمال الفنية تعبيرًا عن معنى التمسك بالعقيدة، على نحو يستقل عن كل تفسير اعتباطى، بقدر ما تستقل عنه كتابات اللاهوتيين. وكانت نمطية الأعمال الفنية تبدو لها، بالقياس إلى أخطار الحرية الفنية ، أهون الشرين.

كذلك أحرز كارافاجو نجاحًا عظيمًا فى البداية، بل أن تأثيره فى فنانى القرن السابع عشر كان أعمق حتى من تأثير فنانى أسرة كاراتشى. ولكن نزعته الطبيعية الجريئة، المباشرة، المتينة، لم تتمكن فى المدى الطويل من إرضاء أذواق سادته من ذوى المناصب الرفيعة فى الكنيسة، الذين افتقدوا فى أعماله "الجلال" و"السمو" اللذين كانوا يرونهما أساسيين للصورة الدينية. وهكذا اعترضوا على صوره، التى لم يكن هناك ما يفوقها قيمة فى إيطاليا فى ذلك الوقت، ورفضوها مرارًا، إذ لم يروا فيها إلا قالبها، غير المألوف، وعجزوا عن فهم التقوى العميقة التى تتغلغل فى اللغة الجماهيرية الأصيلة لذلك الفنان الكبير. والواقع أن إخفاق كارافاجو يعد، من

[1] E. Mâle. Op. cit., P. 6 .

الوجهـة الاجتماعـية، أمـرا أدعـى إلى الاسـتغراب، نظـرا إلى أنه ربما كان أول فنان كـبير، مـنذ العصـور الوسـطى عـلى الأقل، ترفض أعماله نظرًا إلى نزعته الفردية فى الفـن، ويـثير نفـور مواطنـيه لنفس الأسباب التى كانت هى أساس شهرته فيما بعد. ولكـن إذا كـان كارافـاجو بـالفعل أول فـنان كبير في العصر الحديث يحارب بسبب قيمته الفنية، فإن الباروك يمثل نقطة تحول هامة في العلاقة بين الفن والجمهور — أعـنى نهايـة "الـثقافة الجمالية" التى تبدأ بعصر النهضة، وبداية ذلك التمييز الأكثر تزمـتًا بـين المضمون والشـكل، وهو التمييز الذى لم يعد كمال الشكل فيه يكفي لكى يكون عذرًا يلتمس لأى خطأ أيديولوجى.

وعـلى الـرغم مـن أن الكنيسـة كانـت راغـبة فـى الـتأثير فى أوسـع جمهور ممكـن، فـإن الـروح الأرسـتقراطية للكنيسـة هـى التى كانت تعبر عن نفسـها فى كل الأحوال. وقد أرادت الهيئة البابوية أن تخلق "فنًا شعبيًا" لنشر العقيدة الكاثوليكية، ولكـنها أرادت أن تقصر العنصر الشعبى على بساطة الأفكار والقوالب، وكانت ترغب فـى تجنـب الطريقة السوقية المباشرة فى التعبير. فكان المفروض أن تقوم الشخصيات المقدسـة الـتى يصورها العمل الفنى بمخاطبة المؤمنين بأقصى قدر ممكن من الإلحاح، ولكـن مـن غـير أن تهـبط إلـيهم من عليائها قط. وكان المطلوب من الأعمال الفنية أن تقـوم بالدعاية، وأن تقنع وتحض، ولكن عليها أن تفعل ذلك بلغة رفيعة منقاة. ومع ذلـك، فـإن اسـتهداف الفـن للغايـة الدعائية كان لابد أن يؤدى إلى اصطباغه بصبغة ديمقراطية، بـل بصـبغة سوقية، وفى مقابل ذلك نجد أن التأثير الذى يحدثه العمل الفـنى كـثيرًا ما يكون أبعد عن المألوف كلما كان الشعور الدينى الذى ينبثق عنه ذلك العمـل أكـثر اصـالة وعمقًا. ولكن الكنيسـة لم تكن تعبأ بتعميق الإيمان بقدر ما كانت تعـبأ بنشره. والنتيجة أن الشعور الدينى عند المؤمن كان يزداد ضعفًا بقدر ما تصطبغ أهدافـه بصـبغة دنيوية. صحيح أن تأثير الدين لا يفقد شيئًا من اتساع نطاقه، بل أن الـتقوى، عـلى عكـس ذلـك، تشـغل عـندئذ فى الحياة اليومية حيزًا أكبر مما كانت تشغله مـن قبل، ولكنها تصبح "روتينًا" خارجيًا، وتفقد طابعها الحريص على العلو

على العالم[1]. فنحن نعلم أن روبنز كان يحضر القداس كل صباح، وأن برنيني Bernini كان يؤدى شعائر "المناولة" مرتين أسبوعيًا، بل كان أيضًا يعمل، بناء على نصيحة اجناتيوس Ignatius ، على الانعزال مرة كل عام في أحد الأديرة، لكي يتفرغ للرياضة الروحية. ولكن من الذى يستطيع أن يؤكد أن هذين الفنانين كانا حقًا أكثر تدينًا من أسلافهما؟

إن الموقف الإيجابى من الحياة الذى حل ، عند مجيء عصر الباروك، محل الاتجاه إلى الهروب من العالم، هو قبل كل شيء مظهر للعناء الذى شعر به الناس بعد الحروب الدينية الطويلة، وللاستعداد للتساهل والتفاهم، في أعقاب روح العناد التى كانت متسلطة على الطوائف الدينية في فترة مجمع ترنتو. فقد كفت الكنيسة عن محاربة متطلبات الواقع التاريخي، وأخذت تعمل على التكيف مع هذه المتطلبات بقدر استطاعتها. وهكذا أخذت تزداد تسامحًا مع المؤمنين، على الرغم من أنها ظلت تضطهد "المهرطقة" بنفس القسوة التى كانت تضطهدها بهم دوما. ولكنها كانت تمنح كل حرية ممكنة داخل معسكرها الخاص، فلم تكتف بالسماح للإنسان بالاهتمام بشئون العالم المحيط به، بل شجعت على هذا الاهتمام، وأكدت أن في متع الحياة الدنيوية بهجة وسرورًا. وأصبحت هذه الكنيسة قومية في كل البلدان تقريبًا، كما صارت أداة في يد الحكومة السياسية، مما أدى بالضرورة إلى أن تصبح المثل العليا الروحية خاضعة إلى حد بعيد لمصالح الدولة. وحتى في روما ذاتها، كان على الاعتبارات الدينية أن تتراجع لصالح المقتضيات السياسية. وهكذا نجد سكستوس الخامس يقدم تنازلات إلى فرنسا التى لا يمكن الاعتماد عليها، وذلك لكي يضع حدا لسيطرة أسبانيا المتمسكة بالأصول الدينية، بل أن الاتجاه الدنيوى في سياسة الهيئة البابوية أصبح أوضح ظهورًا في عهد البابوات التالين في عصر الباروك.

وأصبحت رسالة روما الآن هى أن تبدو في أروع مظهر، لا بوصفها المقر البابوى فحسب، بل بوصفها عاصمة المسيحية الكاثوليكية أيضًا. وهكذا أخذت

---

(1) Albert Ehrhard, op. cit., P. 356 .

تسـود فـن الكنيسـة بدورها صفات الفخامة والأبهة التى تميز فن البلاط. وعلى حين أسـلوب المانـرزم كـان مضـطرًا إلى أن يكـون صـارمًا، زاهـدا، مرتبطًا بعالم آخر، فإن البـاروك كـان مسـموحًا له باتـباع طـريق أكثر تحررًا وأقرب إلى الحسية. وكان صـراع التـنافس مـع البروتسـتانتية قـد انـتهى، وتخلـت الكنيسـة الكاثوليكـية عن الأقاليم المفقـودة، واسـتعادت شـعورها بالأمـان فى تلك الأقاليم التى ظلت محتفظة بإيمانها. وبـدأت الآن فـى رومـا فـترة من أكثر فترات الإنتاج الفنى غنى وترفا ووفرة، أسفرت عـن تشـييد عدد من الكنائس الكبيرة والصغيرة، وإنتاج عدد من صور السقوف وقطع المذابـح، وتماثـيل القديسـين ونصب القبور، والمعابد وقرابين النذور يفوق ما أنتج فى أى عصـر سابق. ولم تكن هذه الموجة الجديدة من الازدهار، التى يرجع الفضل فيها إلى إحـياء الكاثوليكـية، مقتصـرة على فروع الفن الكنسية وحدها، إذ أن البابوات لم يكـتفوا بتشـييد كـنائس رائعـة، بـل أنهـم شيدوا أيضًا لأنفسـهم قصورًا وبيوتًا خاصة وحدائـق رائعـة. كذلـك فـإن الكارديـنالات المقربين إلى البابا، الذين أخذوا يزدادون تشـبها بأسـلوب الأمـراء فـى طـريقة معيشتهم، كانوا يشيدون مبانى لا تقل ترفًا عن السـابقة. وهكـذا فإن الكاثوليكية التى يمثلها البابا وكبار رجال الدين، أخذت تزداد بالـتدريج اصـطباغًا بالصبغة الرسـمية والبلاطية، فى مقابل البروتستانتية التى أخذت تـزداد اقترابًـا مـن طـابع الطـبقة الوسـطى[1]. فالـنحل الـذى يرمـز لأسة باربرينى[*] Barberini يمكـن مشـاهدته فـى جمـيع أرجاء الأجزاء المنتمية إلى عصر الباروك من رومـا، كمـا أن النسـر النابولـيونى يشـاهد فـى أجـزاء بـاريس الـتى تنـتمى إلى عصر الإمـبراطورية. غير أن أسرة باربرينى لم تكن استثناء بين الأسر البابوية، فهناك أسر أخـرى غيرهـا، وغـير أسـرتى فارنـيزى Farnese وبورجيزى Borghese اللتين لا تقـلان عـنها شـهرة، مثل أسرة لودوفيزى Ludovisi وبامفيلى Pamfili ، وكيجى Chigi وروسـبيليوزى Rospigliosi ، وهـى أسـر كانت كلها من أكثر أصدقاء الفن حماسة فى ذلك العصر .

---

[1] Eberhard Gothein : "Staat U. Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation," Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, P. 200.

[*] أسـرة إيطالية مـن إقليم تسكانيا، اكتسبت ثروة كبيرة من التجارة فى القرن السادس عشر، وتولى أحد أفرادها منصب البابوية باسم ايربان الثامن، وكان منها عدد كبير من الكاردينالات. (المترجم)

وفـي عهـد ايـربان الـثامن، وهـو الـبابا الـذى ينـتمى إلى أسـرة باربريـنى، أصبحت رومـا هـى مديـنة الـباروك كمـا نعـرفها الآن. ففـى النصف الأول من عهد بابويته عـلى الأقـل، ظلـت رومـا هـى المـسيطرة عـلى كل نواحى الحياة الفنية فى إيطالـيا، وكانـت هـى مركـز الفنون لأوروبا الغربية بأسرها. ولقد اصطبغ فن الباروك فـى رومـا بصـبغة دولية، شأنه شأن الفن القوطى الفرنسى، فهو يستوعب فى داخله كـل القـوى المـتوافرة ويجمـع فـى ذاتـه كـل الجهود الفنية الحيوية لذلك العصر فى أسـلوب واحـد كـان يعـد عصريًا فـى جمـيع أرجاء أوروبا. وبحلول عام ١٦٢٠ كان أسـلوب الـباروك قـد سـيطر آخـر الأمر على روما. صحيح أن فنانى المانرزم – وعلى رأسـهم فـيدريجو تسـوكارى، وكافالـييرى داربيـنو – ظلوا يمارسـون التصوير، ولكن اتجـاههم أصـبح عتـيقًا، بل أن كارافاجو وفنانى أسرة كاراتشى كانوا هم أنفسهم قد أصـبحوا غـير عصريين بعد ما حدث من تطورات تاريخية. وأصبحت الأسماء الهامة الآن هـى بـيترو دا كورتونا Pietro da Cortona ، وبرنينى، وروبنز. وهم يشكلون مـرحلة انـتقال نحـو تطور لم تعد إيطاليا هى مركزه، بل أصبح مركزه أوروبا الغربية والشـمالية. ففن كورتونا، أبرز فنانى "الفرسك" فى روما، قد استمر خارج إيطاليا فى أسـلوب الزخـرف المـترف المـتدفق فـى الجدران الداخلية للمبانى الفرنسية. وقد لقى برنيـنى فـى فرنسـا، الـتى استقبل فيها استقبال الأمراء، معارضة وطنية حالت دون تنفـيذ خطـته التى وضعها للوفر. وقد أطلق الدوق دى بويون Bouillon على باريس اسم عاصمة العالم فى حوالى منتصف القرن[1]، وبالفعل لم تكن فرنسا فى ذلك الوقت أهـم دول أوروبـا سياسـيًا فحسـب، بـل كـان لهـا السبق أيضًا فى كل شئون الثقافة والـذوق. وباضـمحلال نفوذ الهيئة البابوية وازدياد فقر روما، تحول مركز عالم الفنون مـن إيطاليا إلى البلد الذى نما فيه البناء السياسى الأكثر تقدمية فى ذلك العصر، وهو الملكية المطلقة، والذى كان الإنتاج الفنى فيه يملك أعظم الموارد.

ويمكـن أن نقـول أن انتصـار الحكـم المطلـق كان، إلى حد ما، نتيجة للحروب الديـنية. ففى نهاية القرن السـادس عشر، كانت فرنسـا قد بلغت من الضعف، نتيجة

---

(1) **Reinhold Koser : "Staat u. Gesellschaft zur Hochzeit des Absolutismus", Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, P. 255.**

للمذابح التى لم تتوقف، وللمجاعات والأوبئة المستمرة، حدا جعل الناس ينشدون السلام والهدوء بأى ثمن، ويتوقون إلى نظام حكم قوى يستولى على السلطة، أو كانوا على الأقل مستعدين لتقبل مثل هذا النظام. وقد عملت السياسة الجديدة على الوقوف من طبقة النبلاء القديمة موقفًا شديد القسوة، إذ أن هذه الطبقة كانت دائمًا فى حالة استعداد للتآمر على التاج، وكان لابد من القضاء على معارضتها إذ شاءت الحكومة أن تحكم دون أن يعكر صفوها شيء. ومن جهة أخرى فإن البورجوازية، التى تبلغ على الدوام أوج ازدهارها عندما يكون هناك سلام داخلى، والتى هى دائمًا على استعداد لمساندة "سياسة اليد القوية"، أيدت الحكم المطلق بحماسة، وهو أمر كان له تقديره البالغ عند الملك والحكومة. وهكذا فإن منح ألقاب النبلاء لأفراد الطبقى الوسطى، وهو أمر كان يحدث منذ عهد بعيد، أصبح يجرى الآن دون تدقيق أو تمييز. ومن المعروف أن تعيين عامة الشعب ضمن النبلاء كان على الدوام هو المكافأة التى يمنحها الأمراء لمن يقدمون إليهم خدمات خاصة، ومع ذلك فمن القرن السادس عشر زاد عدد حالات المنح هذه زيادة سريعة مفاجئة، بعد أن كان قد وضع حد لانتشار هذه العملية فى العصور الوسطى. مثال ذلك أن فرانسوا الأول لم يقتصر على منح ألقاب النبلاء للعسكريين، وإنما منحها أيضًا للموظفين المدنيين، بل لقد تاجر فى هذه الألقاب. وبمضى الوقت أصبح حق الحصول على لقب من هذه الألقاب مرتبطًا بشغل مناصب معينة، وكان يوجد فى القرن السابع عشر أربعة آلاف موظف فى ميادين القانون والخزانة والإدارة ينتمون إلى طبقة النبلاء الوراثية[1]. وعلى هذا النحو أصبح هناك عدد متزايد من أفراد الطبقة الوسطى يدخلون فى زمرة النبلاء، بل أن عددهم زاد فى القرن السابع عشر على عدد الأرستقراطيين الذين آلت إليهم ألقابهم بالوراثة. أما الأسر الأرستقراطية القديمة فقد محى بعضها فى المعارك والحروب الأهلية والثورات التى كانت تتعاقب بلا انقطاع، ولحق بعضها الآخر دمار اقتصادى، وأصبحت عاجزة عن كسب رزقها. وأصبح الاندماج فى البلاط بالنسبة إلى الكثير من هذه الأسر هو الوسيلة الوحيدة للعيش، إذ كان أفرادها يحصلون فيه على منح ومعاشات. وبطبيعة الحال فإن كثيرًا من أفراد طبقة النبلاء القديمة من

---

(1) Ibid., P. 242 .

ملاك الأرض ظلوا يعيشون فى أراضيهم، ولكن معظمهم كانوا يحيون فيها حياة متقشفة إلى أبعد حد. ولم تعد هناك وسيلة يستطيع بها الأرستقراطيون الذين أصابهم الفقر أن يعودوا مرة أخرى إلى الثراء، بل أن الملك لم يكن يقبل أن يمنحهم وظيفة خاصة بهم فى الدولة[1]. وبازدياد نمو الجيش الدائم، أخذت أهميتهم العسكرية تقل، وكانت المناصب تملأ عادة بعناصر من الطبقة الوسطى، ولم تكن طبقة النبلاء تجد أن مما يليق بمكانتها أن تشتغل – أى أن تقوم بدور إيجابى فى الصناعة والتجارة.

غير أن العلاقة بين الملك والدولة المطلقة من جهة، وبين طبقة النبلاء من جهة أخرى، لم تكن علاقة تسير فى اتجاه واحد على الإطلاق. فلم تكن طبقة النبلاء فى ذاتها هى التى تضطهد، وإنما كان يضطهد الثائرون المتمردون منهم فحسب، بل أن هذه الطبقة كانت لا تزال تعد العمود الفقرى للأمة. واستمرت امتيازاتها قائمة، باستثناء الامتيازات السياسية الخالصة. وظلت حقوقهم فى السيادة بالنسبة إلى الفلاحين على ما هى عليه، كما ظلوا محتفظين بإعفاء كامل من الضرائب. فلا يمكن القول إذن أن الحكم المطلق قد ألغى النظام الطبقى القديم للمجتمع، ولكن المؤكد أنه غير العلاقة بين الإقطاعيات والأرض، وإن كان قد ترك علاقاتها بعضها ببعض على ما هى عليه[2]. وكان الملك لا يزال يشعر بأنه ينتمى إلى طبقة النبلاء، ويحب أن يسمى نفسه "النبيل" (gentilhomme) الأول فى البلاد. وقد عوض الطبقة الأرستقراطية عن فقدان النفوذ الذى لحق بها نتيجة للتعيينات الجديدة فى طبقة النبلاء، بأن عمل على نشر أسطورة الامتياز الأخلاقى والعقلى الرفيع لأفراد هذه الطبقة بكل الوسائل الممكنة فى الفن والأدب الرسميين. وكان هناك تعمد لتوسيع المسافة بين الأرستقراطية والأصل غير الرفيع. وكذلك بين النبلاء الوراثيين والنبلاء المعينين، كما كان الشعور بهذه المسافة أقوى مما كان من قبل. كل ذلك أدى إلى صبغ جديد للمجتمع بالصبغة الأرستقراطية، وإحياء جديد للمفاهيم

---

[1] E. Lavisse, op. cit., VII, 1, 1905, P. 379.

[2] Walter Platzhoff : "Das Zeitalter Ludwigs XIV", Propylaeen Weltgesch., VI, 1931, P. 8.

الفروسية الرومانتيكية القديمة فى الأخلاق. فالنبيل الحقيقى أصبح الآن هو "الإنسان الشريف honnête homme"، الذى ينتمى إلى طبقة النبلاء الوراثية، ويعترف بالمثل العليا للفروسية. وكانت الفضائل التى ينبغى عليه أن يتحلى بها هى البطولة والولاء والاعتدال وضبط النفس والكرم والأدب. فهم جميعًا جزء من ذلك العالم الجميل المنسجم المزعوم الذى يظهر الملك وحاشيته من خلاله أمام الجمهور. وهم يدعون أن لهذه الفضائل أهمية حقيقية، بل أنهم يخدعون أنفسهم أحيانًا فيزعمون أنهم فرسان مائدة مستديرة جديدة. ومن هنا كان افتقار حياة البلاط إلى الحقيقة، لأن هذه الحياة لم تكن إلا لعبة للتسلية أو عرضًا مسرحيًا رائع الإخراج. وما الولاء والبطولة إلا الاسم الذى تطلقه الدعاية الأدبية على الخضوع الذليل عندما يكون الأمر متعلقًا بمصالح الدولة ورغبة الملك. فالأدب يعنى عادة "الاستفادة بقدر الإمكان من صفقة خاسرة"، أما الكرم فهو الموقف الذى يتيح للطبقة المسيطرة أن تنسى أن أفرادها أصبحوا شحاذين. على أن الاعتدال وضبط النفس هما الفضيلتان الوحيدتان الأصيلتان اللتان كانت حياة البلاط والحياة الأرستقراطية تدعو إليهما. فالشخص السليم من الناحية النفسية، الذى ينحدر من أصل نبيل، لا يفرط فى الانفعال مع كل موقف، بل يكيف نفسه تبعًا لمعايير طبقته، ولا يود أن يكتسب عطف الآخرين ويقنعهم، وإنما يود أن يمثل طبقته ويؤثر فى الناس. وهو يتسم بأنه لا شخصى، متحفظ، هادىء، قوى، وهو ينظر إلى كل نزعة استعراضية على أنها سوقية، وإلى كل الانفعالات العنيفة على أنها مريضة، مختلطة، لا تؤمن عقباها. والقاعدة الأساسية فى أخلاق البلاط هى ألا يترك المرء نفسه تنطلق على سجيتها أمام الآخرين، وخاصة أمام الملك، وألا يكشف عن مكنونات صدره، وإنما يسعى إلى أن يكون لين المعشر، وأن يمثل الفئة التى ينتمى إليها على أكمل نحو ممكن. وهكذا فإن آداب اللياقة فى البلاط توجهها نفس مبادىء القالب الصحيح، وتلتزم نفس الأسلوب الذى تبنى به قصور الملك وتهذب به حدائقه.

ومع ذلك فإن حياة البلاط، شأنها شأن كل الأشكال الخارجية فى عصر الباروك الفرنسى، قد انتقلت بدورها من حالة من الحرية النسبية إلى حالة من التنظيم الصارم الدقيق. فالاتصال الشخصى الذى ترفع فيه الكلفة بين الملك

وحاشيته، والذى كان لا يزال من السمات الملحوظة فى بلاط لويس الثالث عشر، اختفى فى عهد خليفته[1]. وأصبح نبيل الأمس الجرىء المندفع رجل بلاط وديعًا مهذبًا. وتحولت صورة الفترة السابقة، بما فيها من تغير دائم، إلى رتابة شاملة. ومحيت الفوارق بين الفئات الفردية لطبقة نبلاء البلاط : فكل من فى البلاط أصبحوا الآن رجال بلاط متشابهين، وكلهم يتساوون فى عدم الأهمية بالنسبة إلى الملك. وفى هذا الصدد يقول "لابروبير" "إن الكبار أنفسهم أصبحوا هناك صغارًا". وأخذت ثقافة الباروك تزداد اصطباغًا بطابع ثقافة البلاط التسلطية. وأصبح المعنى الذى ينسب إلى ألفاظ "الجميل" و"الخير" و"الذكى" و"المهذب" و"الأنيق" يتوقف الآن على ما تنطوى عليه هذه الصفات فى نظر البلاط. كذلك فقدت "الصالونات" أهميتها الأصلية، وأصبح البلاط هو الجهة الرسمية التى تصدر حكمًا مسموعًا فى كل المسائل المتعلقة بالذوق. فالبلاط هو الذى يعطى الأسلوب الفنى العظيم المسيطر مبادئه الموجهة، وهو الذى يشكل "تلك الطريقة الرفيعة grande manière " التى تضفى على الواقع طابعًا مثاليًا مشرقًا بهيجًا رائعًا، وتحدد المعايير لأسلوب الفن الرسمى فى أوروبا بأسرها. ومن المؤكد أن البلاط الفرنسى قد نال الاعتراف الدولى بأساليبه وأزيائه وفنه على حساب الطابع القومى للثقافة الفرنسية. فالفرنسيون، شأنهم شأن الرومان القدماء، يعدون أنفسهم مواطنين عالميين، ولا شىء أقوى دلالة على نظرتهم العالمية هذه من أنه لا يظهر فى جميع تراجيديات راسين، كما لاحظ البعض، رجل فرنسى واحد.

ومن الخطأ البين أن يرى المرء فى النزعة الكلاسيكية لثقافة البلاط هذه "أسلوبًا فرنسيًا قوميًا". فللنزعة الكلاسيكية تاريخ لا يقل طولا واتصالاً فى إيطاليا عنه فى فرنسا. وفى القرن السابع عشر لا نكاد نجد عملاً واحدًا يرتكز بصورة نقية خالصة على أسلوب الباروك الحسى وحده، بما فيه من وفرة فى الموضوعات الرئيسية وتأثير مباشر لها. فحيثما وجدنا محاولات تسير فى اتجاه الباروك، نكتشف أيضًا نزعة كلاسيكية متطورة بدرجات متفاوتة. ولكن القول بأن "القرن

[1] F. Funck – Brentano : La Cour du Roi Soleil, 1937, PP. 142 – 3.

العظيم grand siècle " الفرنسي هو فترة محددة المعالم من الوجهة التاريخية، تستهدف غايات فنية متسقة، لا يقل خطأ عن القول بتجانس عصر الباروك. وواقع الأمر أن هناك خطًا فاصلاً عميقًا يقسم هذا القرن إلى مرحلتين أسلوبيتين يمكن تمييزهما بكل دقة، ويوجد بينهما حد فاصل هو بداية فترة الحكم الشخصي للملك لويس الرابع عشر[1]. فقبل عام ١٦٦١ – أي في عهد ريشليو ومازاران – كان هناك اتجاه متحرر نسبيًا لا يزال يسود الحياة الفنية، ولم يكن الفنانون قد أصبحوا بعد تحت وصاية الدولة ، ولم يكن قد ظهر بعد إنتاج فني تنظمه الحكومة، كما لم يكن هناك قبول عام لقواعد تفرضها الدولة. والواقع أن "القرن العظيم" لم يكن هو ذاته عصر لويس الرابع عشر، كما ظل الاعتقاد يشيع فترة طويلة بعد فولتير. ذلك لأن كل أعمال كورني وديكارت وباسكال كانت قد تمت قبل وفاة مازاران، ولم يلتق لويس الرابع عشر أبدا بيوسان Poussin ولوسوور Le Sueur ، ومات لوى لونان Louis Le Nain في عام ١٦٤٨ ، وفويه Vouet في ١٦٤٩ . ولم يكن هناك من يمكن النظر إليه على أنه ممثل لعصر لويس الرابع عشر، من بين كبار الكتاب في ذلك القرن، سوى موليير وراسين ولافونتين وبوالو Boileau وبوسويه ولاروشفوكو. ولكن عندما استولى الملك على مقاليد الحكم، كان لاروشفوكو ذاته في الثامنة والأربعين من عمره، ولافونتين في الأربعين، وموليير في التاسعة والثلاثين، وبوسويه في الرابعة والثلاثين. أما راسين وبوالوا فهما وحدهما اللذان كانا من حداثة السن بحيث يمكن أن يتأثر نموهما العقلي بمؤثرات خارجية. والواقع أن النصف الثاني من القرن، على الرغم من أهمية كتابه، لم يكن خلاقًا بقدر ما كان النصف الأول. وكان النمط العام، بدلاً من الشخصية الفنية الخاصة، هو الذي يسود في كل الأحوال، بل كان أكثر انتشارًا في الفنون الجميلة منه في الشعر والأدب. وفقدت الأعمال الفنية المنفردة استقلالها، واندمجت في المجموع الكلي لزخرفة داخلية، أو بيت، أو قصر، وكانت كلها مجرد أجزاء في عمل زخرفي ضخم. ومنذ عام ١٦٦١ أصبحت هناك نزعة استعمارية عقلية توازي النزعة الاستعمارية السياسية. فلم يفلت

---

[1] قارن فيما يتعلق بالجزء التالي:
Henry Lemmonier : L'Art franc. Au temps de Richelieu et Mazarin, 1893.
في مواضع متفرقة وخاصة ص٢٨ .

ميدان واحد في الحياة العامة من تدخل الدولة : إذ أن القانون، والإدارة، والتجارة، والدين والأدب، والفن — كل هذه كانت تنظم من الخارج. وبالنسبة إلى الفنون كان المشرعون هم لوبران Le Brun وبوالو، وكانت الأكاديميات هي المحاكم، والمحامون هم الملك وكولبير Colbert وفقد الفن والأدب صلتهما بالحياة الواقعية، وبتراث العصور الوسطى وعقلية الجماهير العريضة من الناس. وحرمت نزعة مطابقة الطبيعة لأن الرغبة كانت متجهة إلى أن يكشف الفن عن عالم مشيد بطريقة متعمدة ومحتفظ به قسرًا، بدلاً من أن يكشف عن الواقع ذاته. وأصبحت للشكل الأفضلية على المضمون، لأن القناع لا يرفع أبدًا عن أشياء معينة، كما قال رتس Retz [1]. وكان موليير هو الكاتب الوحيد الذى احتفظ بارتباطه بالشعر الشعبي للعصور الوسطى، بل أنه يتحدث بازدراء عن ذلك الذوق الشاحب للآثار القوطية، تلك المخلوقات الكريهة الشوهاء لعصور الجهالة[2].

وفقدت الأقاليم والمراكز المحلية للثقافة أهميتها ، وكان "البلاط والمدينة"، وهما فرساي وباريس، هما المسرح الذى تدور عليه الحياة العقلية الفرنسية بأسرها. وأدى ذلك كله إلى الإقلال التام من أهمية الفردية، والأسلوب الشخصي، وروح الابتكار والمبادرة. وحلت محل النزعة الذاتية، التي كانت لا تزال سائدة في فترة الباروك الوسطى، وتقع في الثلث الثاني من القرن تقريبًا، ثقافة موحدة التنظيم، مبنية على السلطة.

وكان التفكير الجمالي للنزعة الكلاسيكية، شأنه شأن كل أشكال الحياة والثقافة في ذلك العصر، وعلى رأسها النظام الاقتصادى للمذهب التجارى mercantilism ، يسترشد بمبادىء الحكم المطلق — أى الأولوية المطلقة للنظرة السياسية فوق كل تعبير آخر عن الحياة الثقافية. وكانت السمة الخاصة للأشكال الاقتصادية والاجتماعية الجديدة هي الاتجاه المضاد للفردية، المستمد من فكرة الدولة المطلقة. كذلك فإن المذهب التجارى كان، على خلاف الشكل الأقدم عهدًا من

---

(1) Ibid., P. 38 .

(2) La Gloire de Val – de – Grâce, V, 85 – 6 .

اقتصاد الربح، مبنيًا على مركزية الدولة، لا على وحدات فردية، وهو يحاول إزالة المراكز الإقليمية للتبادل والتجارة، وإلغاء البلديات والطوائف – أى أنه يسعى إلى إحلال الاستقلال الذاتى للدولة محل الوحدات المنفصلة التى تحكم نفسها بنفسها. وكما أن أصحاب المذهب التجارى كانوا يحاولون القضاء على كل نزعة إلى التحرر والخصوصية فى الاقتصاد، فكذلك أراد ممثلو النزعة الكلاسيكية الرسمية أن يضعوا حدا لكل حرية فنية، ولكل محاولة من أجل تحقيق نوع من الذوق الشخصى، وكل اتجاه ذاتى فى اختيار الشكل والموضوع. فهم يريدون من الفن أن يسرى على نطاق شامل – أى أن يكون لغة شكلية، لا تنطوى على أى شىء اعتباطى، غير مألوف، خاص بها، وتتمشى مع المثل العليا للنزعة الكلاسيكية بوصفها الأسلوب المنتظم، الواضح، المعقول بمعنى الكلمة. ولم يكن لديهم أدنى فكرة عن مدى ضيق نطاق فكرة "الشمول" هذه، ومدى قلة ما يفكرون فيه عندما يتحدثون عن "كل شخص". فنزعة الشمول لديهم إنما هى تعبير عن التكاتف الذى يجمع أفراد الصفوة – أعنى الصفوة كما يكونها الحكم المطلق. ولا تكاد توجد قاعدة أو شرط واحد للتفكير الجمالى ذى النزعة الكلاسيكية لا ترتكز على أفكار هذا المذهب المطلق فى الحكم. فكانت الرغبة تتجه إلى أن يكون للفن طابع موحد، كالدولة، وإلى أن يؤدى إلى إحساس بالكمال الشكلى، كحركة طابور من الجند، وإلى أن يكون واضحًا دقيقًا، كأنه مرسوم ملكى، وأن تحكمه قواعد مطلقة، كحياة كل فرد فى الدولة. ولا ينبغى أن يترك الفنان حر التصرف أكثر مما يترك أى مواطن آخر، بل أن عليه أن يسترشد بالقانون واللوائح، حتى لا يضل فى بيداء خياله الشخصى.

إن جوهر النزعة الكلاسيكية هو التنظيم الدقيق، والتحدد، ومبدأ التركيز والتكامل. وليس هناك تعبير أوضح عن هذا المبدأ من تلك "الوحدات" الدرامية التى أصبح التسليم بها أمرا بلغ من الشيوع فى النزعة الكلاسيكية الفرنسية حدا لم يعد أحد معه يشك فيها بعد عام ١٦٦٠، بل أن أقصى ما كان يمكن أن يفعله المرء هو أن يأتى لها بصيغة مختلفة[1]. ففى حالة اليونانيين، كانت القيود المكانية والزمانية

---

[1] René Bray : La Formation de la doctrine Classique en France, 1927, P. 285.

للدراما عندهم ناتجة عن الظروف التكنيكية لمسرحهم، ومن هنا كان فى استطاعتهم معالجتها بأكبر قدر من المرونة تسمح به الإمكانات المسرحية الفعلية. أما بالنسبة إلى الفرنسيين، فإن نظرية الوحدات كانت بدورها موجهة ضد الأسلوب المسرف، غير الاقتصادى، فى التأليف، الذى كان شائعًا فى العصور الوسطى، والذى أدى إلى تراكم لا نهاية له لحلقات المسرحية ومشاهدها. ولم يكن الفرنسيون فى ذلك يقرون بدينهم للعصر الكلاسيكى القديم، بل كانوا فى الوقت ذاته يعلنون تخليهم الكامل عن "البربرية". وفى هذه الناحية بدورها كان الباروك يعنى القضاء النهائى على التراث الثقافى للعصور الوسطى. فهنا انتهى عهد العصور الوسطى بحق، بعد إخفاق آخر محاولة لاسترجاعها، قامت بها حركة المانرزم. وفقدت طبقة النبلاء الإقطاعيين كل أهمية لها فى الدولة بوصفها طبقة عسكرية، وتحولت المجتمعات المحلية السياسية إلى دول مطلقة، أى إلى دول قومية حديثة، وتفككت المسيحية الموحدة إلى كنائس وشيع، واستقلت الفلسفة عن الميتافيزيقا التى تخضع لتوجيه الدين، وولت وجهها شطر "النظام الطبيعى للعلوم"، وتغلب الفن على النزعة الموضوعية للعصور الوسطى، وأصبح تعبيرًا عن تجربة ذاتية. والواقع أن الطابع غير الطبيعى، القهرى، الذى يتخذ فى كثير من الأحيان صيغة الافتعال، والذى يميز النزعة الكلاسيكية الحديثة من نظيرتها فى العصر القديم وفى عصر النهضة، يرجع على وجه التحديد إلى أن السعى إلى ما هو نمطى، لا شخصى، ذى صحة شاملة، أصبح يتعين عليه الآن أن يشق طريقه ضد ذاتية الفنان. فجميع قوانين علم الجمال الكلاسيكى الحديث تذكر المرء ببنود قانون العقوبات، ولابد من هيئة مراقبة كاملة، هى الأكاديميات، من أجل ضمان مراعاة الجميع لها. ولقد كانت هذه الأكاديميات بالفعل أوضح تعبير عن القهر الذى تعرضت له الحياة الفنية فى فرنسا: إذ كان المطلوب منها أن تعمل على تركيز كل القوى التى يمكن الانتفاع منها، وكبت كل جهد فردى، والتمجيد التام لفكرة الدولة كما تتمثل فى شخص الملك. وكانت الحكومة ترغب فى فصم العلاقة الشخصية التى تربط الفنان بالجمهور، وجعله معتمدًا بصورة مباشرة على الدولة. أى أنها كانت تريد أن تضع حدًا للرعاية والحماية التى كان الفنانون يلقونها من أفراد معينين، وكذلك لجهود الفنانين

والكتاب من أجل تشجيع المصالح والأماني الخاصة لأمثال هؤلاء الأفراد. فليس عليهم من الآن فصاعدا إلا أن يخدموا الدولة[1]، وعلى الأكاديميات أن تعلمهم كيف يؤدون هذه المهمة الذليلة وكيف يلتزمونها.

وكانت "الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت" قد بدأت نشاطها عام ١٦٤٨، بوصفها جمعية حرة مؤلفة من أعضاء لهم جميعًا نفس الحقوق، ويقبلون بها دون تحديد للعدد، ولكنها تحولت إلى مؤسسة تابعة للدولة، لها إدارة بيرقراطية ومجلس إدارة تتسم تصرفاته بالتحكم والتسلط الشديد، وذلك بعد أن أصبحت تتلقى إعانة ملكية منذ عام ١٦٥٥، وعلى وجه أخص بعد عام ١٦٦٤، عندما أصبح كولبير "مشرفًا عامًا على المباني surintendant des bâtiments" — أي ما يشبه وزيرًا للفنون الجميلة، وأصبح لوبران "المصور الأول لجلالة الملك" والرئيس الدائم للأكاديمية. والواقع أن كولبير، الذى جعل الأكاديمية بهذه الطريقة معتمدة مباشرة على الملك، لم يكن يرى فى الفن شيئًا سوى أنه أداة في يد حكومة الدولة، لها وظيفة خاصة هي إعلاء سمعة الملك عن طريق تكوين أسطورة جديدة للملكية من جهة، وعن طريق زيادة روعة البلاط بوصفه إطار السلطة الملكية من جهة أخرى. ولم يكن لدى الملك ولا كولبير فهم حقيقي للفن أو حب أصيل له. فلم يكن الملك يستطيع أن يتصور الفن إلا فى علاقته بشخصه هو. وقد قال ذات مرة، موجهًا الكلام إلى الأعضاء البارزين فى الأكاديمية : "إنني أضع بين أيديكم أثمن شيء فى الوجود — شهرتي". وقد جعل راسين مؤرخًا له، وكان يطلب من لوبران وفان مولان van Meulen اللذين كانا يصوران تاريخه وحروبه، أن يزورا ميدان معاركه، ويقتادهما بنفسه فى أرجاء المعسكر، ويشرح لهما التفاصيل الحربية الفنية، ويؤمن سلامتهما الشخصية. ولكن لم تكن لديه أدنى فكرة عن الأهمية الفنية لهذين التابعين المفضلين لديه. وعندما أبدى بوالو ذات مرة ملاحظة قال فيها أن موليير أعظم كاتب فى ذلك القرن، أجاب مندهشًا : "ولكني لم أعلم ذلك على الإطلاق".

---

[1] E. Lavisse, Op. cit., VII, 2, P. 82.

كان تحت تصرف الأكاديمية كل المزايا التى يمكن أن يحلم أى فنان باكتسابها، وجميع أدوات القوة التى يقصد بها إرهابه. فهى تقوم بالتعيينات فى المناصب المتعلقة بها فى الدولة، وتوزع الأعمال العامة التى تطلب من الفنانين، وتمنح الألقاب، وكان لديها احتكار لتعليم الفن، وفى استطاعتها الإشراف على نمو الفنان منذ بداية عهده بالفن حتى توظفه آخر الأمر، وكانت تمنح الجوائز – وعلى رأسها جائزة روما – والمعاشات، وهى التى تمنح الأذن بإقامة المعارض والاشتراك فى المسابقات، وكان الجمهور ينظر إلى ما تقدمه من آراء عن الفن باحترام خاص، بحيث أن هذه الآراء كانت تضمن منذ البداية مركزًا مميزًا للفنان الذى يستجيب لها. وقد كرست أكاديمية الفنون الجميلة نفسها، منذ تأسيسها، لتعليم الفن، ولكنها لم تعد تحتكر هذا التعليم إلا بعد الإصلاح الذى أدخله عليها كولبير، ومنذ ذلك الحين لم يعد يسمح لأى فنان خارج الأكاديمية بأن يقوم بأى تعليم عام، أو أن يجعل تلاميذه يرسمون من الحياة الواقعية. وفى عام ١٦٦٦ أنشأ كولبير "أكاديمية روما"، وبعد عشر سنوات ألحقها بأكاديمية باريس بأن جعل لوبران رئيسًا لأكاديمية روما بدورها، ومنذ ذلك الحين أصبح الفنانون مجرد نواتج لنظام الدولة التعليمى، ولم يعد فى استطاعتهم التخلص من تأثير لوبران. فهم خاضعون لإشرافه فى الأكاديمية، وعليهم أن يطيعوا توجيهاته فى روما، فإذا ما اجتازوا الاختبار هناك، كان أعظم ما يمكنهم أن يأملوا فيه هو أن يكونوا عاملين فى الحكومة تحت رئاسة لوبران.

وإلى جانب احتكار الدولة لتعليم الفن، كان تنظيمها لإنتاج الفن بدوره جزءا من النظام الذى يضمن سيادة مطلقة لأسلوب البلاط وقواعده. فقد جعل كولبير من الملك راعى الفن الوحيد الذى له شأن فى البلاد، وابتعد بالأرستقراطية وطبقة الماليين الكبار عن سوق الفن. وكان النشاط الملكى فى مجال التشييد فى فرساى، وفى اللوفر، وفى الأنفاليد، وفى كنيسة فال دوجراس Val - de - Grâce يستوعب كل العمل الفنى المتوافر تقريبًا. وهكذا كان من المستحيل عندئذ، لأسباب تكنيكية بحتة، ظهور راعين للفن مثل ريشليو وفوكيه Fouquet . وفى عام ١٦٦٢ نظم كولبير صناعة النسجيات المرسمة، المكتسبة من أسرة جوبلان Gobelin .

بـنفس الطـريقة الـتى جعـل بهـا مـن الأكاديمـية مركـزا لتعليم الفن، وجعل من هذه الصناعة إطارًا لكل إنتاج فنى في البلاد. وهكذا جمع فى صعيد واحد بين المعماريين ورسـامى الـزخارف والمصـورين والنحاتين ونساجى القماش المرسوم وصـانعى الدواليب ونسـاجى الحريـر والأقمشـة وصـهارى الـبرونز والصـياغ وصـانعى الفخـار ونـافخى الـزجاج. وقـد تطـور "مصـنع جوبـلان"، الـذى كـان لوبران يشرف عليه بدوره، إلى مؤسسـة ضـخمة، كانـت تنـتج فـى ورشها كل الأعمال الفنية والزخرفية فى القصور والحدائـق الملكـية. كذلك كان الملك يطلب من هذه الورش صناعة الأعمال الفنية التى كـان يقدمهـا هدايـا لـلحكام الأجانـب والشخصـيات الهامة فى الخارج. وفى الوقت ذاتـه كـان كـل مـا يخرج من المصنع الملكى يتسم بالذوق الرفيع وكمال الصنعة. ذلك لأن الجمـع بـين تـراث الصـنعة الحرفـية للعصـر الوسـيط المـتأخر، وما تم تعلمه من الإيطالـيين، أدى إلى بلـوغ مستوى فى الفنون الزخرفية لم يصل إليه أى عصر آخر، وحقـق أعمـالاً كانـت تتسـم كلها بمستوى رفيع متجانس من حيث القيمة، حتى لو كانـت تفـتقر إلى الامتياز الفردى. ومن المؤكد أن أعمال التصوير والنحت قد اكتسبت بدورها طابعا صناعيًا فى ذلك العهد. وأخذ المصورون والنحاتون ينتجون مجموعات، ويكـررون ويـنوعون نمـاذج ثابـتة، ويعـالجون الإطـار الزخـرفى بـنفس العـناية التى يعـالجون بهـا الأعمال الفنية ذاتها – هذا إذا كانوا قد أحسوا بوجود حد فاصل بين العمـل الفـنى والإطـار عـلى الإطـلاق. فالطريقة الآلية، الشبيهة بطريقة المصانع، فى الإنـتاج، أدت إلى نمطية الأعمال الناتجة فى الفنون التطبيقية والجميلة معًا[1]. وأتاح أسـلوب الصناعة الجديـد كشـف قيم جمالية فى السلعة النمطية، والإقلال من قيمة الـتفرد، والقالـب الفـردى الـذى لا يـتكرر. ولكـن عدم قدرة هذا الاتجاه على متابعة الـتطور التكنـيكى، وعـودة العصـور التالـية إلى مفهـوم الفـن السـائد فى عصر النهضة المتقدم حين أبدت تقديرها للفردية، يدل على أن الطابع اللاشخصى "لأسـلوب لويس الـرابع عشـر" لم يكن يتوقف فقط على الشروط التكنيكية للإنتاج – أى على أسـلوب الصـناعة الإنتاجـية – بـل كانـت هـناك عوامـل أخـرى لهـا تأثيرهـا. ولا ننسى أن

---

[1] Cf. Hans Rose : Spaetbarock, 1922, P. 11 .

الإنتاج الآلي كان أقدم من الفلسفة ذات النزعة الآلية في القرن السابع عشر، ومن الفلسفة الفنية اللاشخصية المرتبطة بها[1].

وكان كل شيء تنتجه مصانع "جوبلان" يتم تحت إشراف شخصي من لوبران. فهو ذاته قد رسم كثيرًا من التصميمات ، وأعدت تصميمات أخرى وفقًا لتعليماته، ونفذت تحت إشرافه المباشر. وهنا اتخذ "فن فرساي" شكله، وكان في أساسه من ابتداع لوبران. والواقع أن كولبير كان يعلم حق العلم طبيعة الشخص الذي أولاه ثقته: فقد كان لوبران يوجه المؤسسات التي يشرف عليها وفقًا لمبادىء قطعية وشمولية تتمشى تمامًا مع روح سيده. وكان هو ذاته متزمتًا، محبًا للسلطة المطلقة، وكان في الوقت ذاته شخصًا ذا خبرة هائلة، يعتمد عليه في كل المسائل التكنيكية في الفن. وظل لوبران دكتاتورا للفن في فرنسا طوال عشرين عاما، وأصبح بهذه الصفة هو الأصل الفعلي "للنزعة الأكاديمية" التي يدين لها الفن الفرنسي بشهرته العالمية. وكان كولبير ولوبران شخصيتين ميالتين إلى التفكير النظري، لا ترغبان في أن تطاع النظريات فحسب، بل يودان أيضًا أن تعرض هذه النظريات بطريقة صريحة لا لبس فيها ولا غموض. وفي عام ١٦٦٤ بدأت "المحاضرات" الشهيرة تلقى في الأكاديمية، واستمرت عشر سنوات. وكانت محاضرات الأكاديمية هذه تبدا دائمًا بتحليل لصورة أو قطعة من النحت، ويلخص المحاضر رأيه في العمل المعروض في قضية قطعية جازمة. وتلي ذلك مناقشة، كان المقصود منها التوصل إلى صياغة لقاعدة عامة التطبيق. وفي أحيان كثيرة لم يكن يتم التوصل إلى هذه القاعدة إلا بأخذ الأصوات أو بقرار حكم. وكان كولبير يريد "تسجيل" نتائج هذه المحاضرات والمناقشات، التي كان يسميها "قواعد إيجابية"، وكأنها قرارات لجنة، لكي يتوافر على هذا النحو رصيد دائم من المبادىء الجمالية الموثوق منها، ويرجع إليها دائمًا كلما دعت الحاجة. وبالفعل تكونت لائحة من القيم الفنية لم يحدث من قبل أبدًا أن صيغت بمثل هذا الوضوح ، والدقة، والطابع المطلق. أما في

---

[1] Cf. Henryk Grossman : "Mechanistische Philosophie und Manufaktur", Zeitschr. f. Sozialforschung, 1935, IV, 2.

وهذا الرأي ورد في مواضع متفرقة من الكتاب المذكور، ولاسيما ص١٩١ ٢.

إيطاليا فإن النظرية الأكاديمية احتفظت بقدر من التحرر فى نظرتها إلى الأمور، فلم تكن أبدًا تتصف بالتزمت الذى كانت تتسم به نظيرتها فى فرنسا. وقد فسر البعض هذا الاختلاف على أساس أن علم الجمال كان فى إيطاليا حصيلة الممارسة الفنية القومية التى كانت على وجه العموم متجانسة، على حين أنها وفدت إلى فرنسا مع الفن الإيطالى بصفتها شيئًا مستوردًا، موجهًا إلى الطبقات العليا، فكانت النتيجة أن وجدت نفسها منذ البداية تعارض تراث البلاد الفنى الشعبى والمستمد من العصور الوسطى[1]. ولكنها حتى فى فرنسا كانت أكثر تحررًا حول منتصف القرن مما أصبحت عليه فيما بعد. ذلك لأن فيليبيان Félibien ، صديق بوسان ومؤلف كتاب "أحاديث عن حياة أشهر المصورين وأعمالهم" (١٦٦٦) كان لا يزال يعترف بأهمية فنانين مثل روبنز ورمبرانت، ولا يزال يؤكد أنه لا يوجد شيء فى الطبيعة لا يتصف بالجمال ولا يمكن أن يتخذ شكلاً فنيًا، ولا يزال يهاجم المحاكاة الذليلة لكبار الفنانين. على أن كتابه هذا نفسه كان يحتوى على أهم عناصر علم الجمال الأكاديمى – وعلى رأسها الرأى القائل بتصحيح الفن للطبيعة، وأسبقية الرسم على اللون[2]. ولكن النظرية الكلاسيكية الحقيقية لم توضع إلا فى الستينات، على يد لوبران وأتباعه. فعندئذ وضع لأول مرة قانون الجمال، بنماذجه المستمدة من العصر الكلاسيكى القديم، ومن رافاييل، وكبار فنانى بولونيا، وبوسان، الذين كانوا جميعًا فوق مستوى النقد، ومنذ ذلك الحين أصبح الاحترام غير المشروط لشهرة الملك وسمعة البلاط أمرًا له أهميته القصوى فى تصوير الموضوعات التاريخية وموضوعات الكتاب المقدس. ومع ذلك فسرعان ما ظهرت المعارضة لهذه النظرية الأكاديمية ولممارسة الفن المناظرة لها، وذلك على الرغم من كل المكافآت التى كانت تمنح نظير مراعاة القاعدة الأكاديمية. وحتى فى عصر لوبران نشأ نوع من التوتر بين الفن الرسمى، الذى هو نتاج برنامج ثقافى حذر، والنشاط الفنى التلقائى داخل الأوساط الأكاديمية وخارجها. ولم يكن هناك بالفعل، إلى جانب لوبران ذاته، أى فنان له أسلوب

[1] A. Dresdner, op. cit., PP. 104 – 5 .

[2] André Fontaine : Les Doctrines d'art en France, 1909, P. 56.

محافظ بصورة مطلقة، أما منذ عام ١٦٨٠ ، فإن الذوق العام في الفن كان قد تحول صراحة ضد الأوامر المطلقة التي فرضها لوبران.

والواقع أن التوتر بين نظرة الأوساط الرسمية، سواء في البلاط والكنيسة، وبين ذوق الفنانين ومحبي الفن، الذين لم يكونوا على وجه العموم يهتمون بما تفكر فيه هذه الأوساط، لم يكن قاصرًا على الحياة الفنية في فرنسا، بل أنه صفة مميزة لعصر الباروك بأسره. وكل ما في الأمر أن التعارض الذي تجلي من قبل في موقف مختلف قطاعات الجمهور مع فنان مثل كارافاجو، مثلاً، وضده، قد ازداد شدة. فحتى في العهود السابقة، كان من الممكن ألا يجد فنان موهوب، أو اتجاه فني معين، قبولاً لدى أحد السادة الذين يرعون الفن في الأوساط الكنسية أو الدنيوية، ومع ذلك فلم يكن من الممكن، قبل عصر الباروك، إيجاد تمييز أساسي بين فن رسمي وفن يجد قبولاً لدى الجمهور العام. أما الآن فقد أصبح على الاتجاهات التقدمية، لأول مرة، أن تناضل، لا ضد بطء عملية التطور الطبيعي فحسب، بل أيضًا ضد التقاليد التي كانت تؤيدها السلطة ذات القوة المطلقة للدولة والكنيسة. ولم يكن الفن، قبل عصر الباروك، يعرف ذلك الصراع الذي هو سمة مميزة للعصر الحديث، والذي أصبح مألوفًا تماما لنا اليوم، وأعني به الصراع بين العوامل المحافظة والعوامل التقدمية في الحياة الفنية، وهو الصراع الذي لم ينجم عن اختلاف في الذوق فحسب، بل كان يشن أساسًا بوصفه صراعا من أجل القوة، توجد فيه كل الفرص والامتيازات في جانب المحافظين، وكل الأضرار والأخطار في جانب التقدميين. وبطبيعة الحال فإنه، حتى في العصور السابقة، كان يوجد إلى جانب من يفهمون الفن، أولئك الذين لا يفهمونه ولا يهتمون به، غير أن الفريقين ظهرا ضمن الجمهور الفني ذاته، فكان أحدهما معاديا للتقدم والتجديد، والآخر متحررًا مهتمًا بالتطورات الجديدة منذ البداية. والواقع أن التعارض بين هذين الفريقين، أي بين الفن الأكاديمي الرسمي والفن المتحرر غير الرسمي، والصراع بين النظرية الجمالية المجردة، التي تحدد معالمها على صورة برنامج مفصل، وبين النظرية الجمالية الدينامية التي تنمو مرتبطة بالممارسة اليومية، هذا التعارض يضفي على عصر الباروك والعصر التالي له طابعه الحديث المتميز. أما النزاع بين الاتجاه

الكلاسيكي الخطي والاتجاه الحسي التصويري، الذى انتهى آخر الأمر بانتصار التلوينيين على لوبران ومؤيديه، فكان مجرد مظهر لهذا التوتر العام. فالاختيار بين الرسم والتلوين كان أكثر من مسألة تكنيكية، إذ أن اختيار التلوين يعنى الوقوف ضد روح الحكم المطلق، والسلطة الجامدة، وتوجيه جميع نواحى الحياة فى اتجاه عقلانى صارم -- فهو مظهر لنزعة حسية جديدة، وهو قد أدى آخر الأمر إلى ظواهر مثل "فاتو Watteau"[*] و"شاردان Chardin"[**].

وعملت المعارضة التى ظهرت فى السبعينات ضد النزعة الأكاديمية عند لوبران، على تمهيد الطريق لتطور جديد في الفن فى أكثر من جانب واحد[1]. فقد بدأت تتكون عندئذ لأول مرة حلقة من الأشخاص المهتمين بالفن، لا تتألف فقط من المتخصصين -- أى الفنانين والراعين وجامعي الأعمال الفنية -- بل أيضًا من أشخاص عاديين غير متخصصين، يفترض فيهم أنهم يعبرون عن رأى خاص بهم في الأعمال الفنية. فقبل ذلك كانت الأكاديمية هى وحدها التى تمنح حق التعبير عن رأى فى المسائل الفنية، ولم تكن تمنح هذا الحق إلا للمحترفين. أما الآن فقد أصبحت سلطتها فى هذا الصدد موضوعًا للمنازعة والاعتراض. وقام روجيه دى بيل Roger de Piles ، المفكر النظرى فى الفن، الذى ينتمى إلى الجيل التالى لفيليبيان، متصديًا للدفاع عن حقوق الجمهور غير المتخصص، مؤكدًا أن الذوق البسيط غير المتحيز له بدوره الحق في الإدلاء برأيه، وأن الشعور العادى والعين الطبيعية النزيهة قد تكون أصدق من القواعد واللوائح والرأى المتخصص. ومن الأسباب التى قد تعلل أول انتصار للجمهور غير المتخصص، إن المبالغ التى كان لويس الرابع عشر يأمر بدفعها للفنانين أخذت تتضاءل بالتدريج قرب نهاية حكمه، وأن الأكاديمية أخذت تجد نفسها مضطرة إلى الإهابة بالجمهور الأوسع لكى تعوض

---

[*] جان انطوان فاتو (١٦٨٤ - ١٧٢١)، من أشهر المصورين الفرنسيين، ومن رواد دراسة الطبيعة، واستبق الانطباعين بقدرته الفذة على معالجة الألوان. (المترجم)

[**] جان بابتست سيميون شاردان (١٦٩٩ - ١٧٧٩)، مصور فرنسى اشتهر بلوحاته التى تصور مناظر الحياة الريفية، وكان في مقدرته على التكوين والتلوين يضارع كبار الفنانين الهولنديين والفلمنكيين في عصره. (المترجم)

[1] A. Dresdner, op. cit., P. 121 ff.

مـا فقدتـه مـن إعانـتها الحكومـية[1]. ومـع ذلـك فـإن القرن الـتالى هـو وحده الذى اسـتخلص النتـيجة المنطقية من مقدمات "دى بيل"، فكان دى بوس Du Bos [***] أول مـن أكـد الفكرة القائلة أن الهدف من الفن ليس أن "يعلم"، وإنما أن "يحرك أو يؤثـر"، وأن الموقف الصحيح الوحيد الذى ينبغى أن نتخذه إزاءه ليس موقف التفكير بـل موقـف "الشـعور". ولم يجرؤ أحد، إلا بعد بداية القرن الثامن عشر، على تأكيد أسـبقية الإنسـان العـادى عـلى الشـخص المتخصـص والقول بأن مشاعر الناس الذين يـتعاملون عـلى الـدوام مـع شـىء واحد، لابد أن تفقد حدتها، على حين أن مشاعر الهاوى وغير المتخصص تظل طبيعية ناضرة.

عـلى أن تركيـب جمهـور الفـن لم يـتغير مـا بـين عشية وضحاها. ذلك لأن الـتذوق البسيط، غير الاحترافى للأعمال الفنية، بل مجرد الاهتمام بها، كان يتوقف على شروط تعليمية معينة لم تكن تتوافر إلا لعدد قليل نسبيًا من الناس فى فرنسا فى القرن السابع عشر. ولكن جمهور الفن كان يزداد حجمه يومًا بعد يوم، ويضم عناصر من السكان تزداد تباينًا، حتى أصبح فى نهاية القرن يكون جماعة اجتماعية لم يكن لهـا تجـانس جمهور البلاط فى عصر لوبران أو سلاسة قياده، وإن لم يكن ذلك يعنى أن جمهـور الفن الكلاسيكى كان متجانسًا على نحو مطلق أو كان مقتصرًا على أوساط الـبلاط. فالأمـر المؤكـد هـو أن الإصـرار على التمسك بالماضى الغابر، والطابع النمطى اللاشخصـى، والتمسـك الـمتحجر بالتقاليد فى ذلك الفن، كانت كلها سمات تتمشى مع النظرة الأرستقراطية إلى الحياة – إذ أن الطبقة التى ترتكز امتيازاتها على الأصل القديـم، وعـلى الـدم والحسـب بوجـه عـام، تـرى الماضى أعظم أهمية من الحاضر، والجماعـة أهـم مـن الفرد، والاعتدال وضبط النفس أفضل من الانقياد للمزاج والشعور الشخصـى. ومـع ذلـك فـإن عقلانـية الفـن الكلاسـيكى كانت تعبر عن فلسفة الطبقة الوسـطى بقـدر مـا تعبر عن فلسفة طبقة النبلاء. بل أن هذه العقلانية كانت فى واقع

---

[1] E. Lavisse, Op. cit., VIII, 1, 1908, P. 422.

[***] جان باتست دى بوس (١٦٧٠ – ١٧٤٢) مؤرخ وعالم آثرى فرنسى، مؤلف كتاب "خواطر نقدية فى الشعر والتصوير.

"Refléxions critiques sur la Poésie et la Pemture". (المترجم)

الأمر متغلغلة فى طريقة التفكير البورجوازية إلى حد أعمق من تغلغلها فى طريقة تفكير طبقة النبلاء، التى اقتصرت على اقتباس المفهوم العقلانى للحياة من البورجوازية. وعلى أية حال فإن البورجوازى الكفء، المستهدف للربح، كان قد بدأ ينظم حياته على أسس عقلانية قبل الأرستقراطى الذى لا يهتم إلا بامتيازاته. واستطاع جمهور الطبقة الوسطى أن يستمتع بوضوح الفن الكلاسيكى وبسلطته ودقته قبل أن تستطيع ذلك طبقة النبلاء، لأن هذه الأخيرة كانت خاضعة لتأثير ذوق الأسبانيين الرومانسكى الصارخ، القائم على المبالغة الهوائية المتقلبة، فى الوقت الذى كانت فيه الطبقة الوسطى قد أظهرت بالفعل حماسة لوضوح فن "بوسان" وانتظامه. وعلى أية حال فإن أفراد الطبقة البورجوازية، من موظفين وتجار وماليين، هم الذين كانوا يشترون معظم أعمال هذا الفنان، وهى الأعمال التى ظهرت كلها تقريبًا فى عهد ريشليو ومازاران[1]. ومن المعروف أن بوسان لم يكن يقبل أية طلبات لرسم صور ضخمة مخصصة للزينة، بل ظل طوال حياته مقتصرًا على الحجوم الأصغر، وعلى الأسلوب الأقل ادعاء. كذلك فإنه لم يكن يقبل طلبات من الكنيسة إلا نادرًا، ولم يكن يشعر بوجود أى نوع من الارتباط بين الأسلوب الكلاسيكى والأغراض الشعائرية الخالصة للفن[2].

وأخذ البلاط يتحول تدريجًا من الباروك الحسى إلى الباروك الكلاسيكى، مثلما أخذت الأرستقراطية تأخذ بأسلوب الطبقة الوسطى العقلانى فى الاقتصاد، على الرغم من نفورها من كل ما له صلة بالأرقام. وكانت العقلانية والكلاسيكية معًا متمشيتين مع الاتجاه التقدمى للتطور، ومن هنا فإن جميع طبقات المجتمع قد قبلتهما عاجلاً أو آجلاً. وحين أخذت أوساط البلاط بالأسلوب الكلاسيكى، فإنها كانت بذلك تأخذ باتجاه كان فى الأصل منتميًا إلى الطبقة الوسطى، غير أنها حولت بساطته إلى وقار، واستخدامه الاقتصادى للموارد إلى تحفظ وضبط للنفس، ووضوحه وانتظامه إلى موقف صارم لا يعرف التسامح. وبطبيعة الحال فإن المستويات

---

(1) Joseph Aynard : La Boureoisie française, 1934, P. 255.

(2) Werner Weisbach : Franzoesische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft, 1932, P. 140.

العليا من الطبقة الوسطى هى وحدها التى كانت تستمتع بالفن الكلاسيكى، بل إن هذه المستويات لم تكن شغوفة به وحده. صحيح أن التنظيم العقلانى فى المذهب الكلاسيكى كان متمشيًا مع طريقتها الموضوعية فى التفكير، ولكن نظرتها العملية الواقعية إلى الحياة جعلتها أكثر استجابة للانطباعات المطابقة للطبيعة. فعلى الرغم من عقلانية بوسان، فإن لوى لونان Louis Le Nain، الذى كان فنه يأخذ بمذهب مطابقة الطبيعة، كان هو مصور الطبقة الوسطى بالمعنى الصحيح[1]. ومع ذلك فإن نزعة مطابقة الطبيعة لم تظل وقفًا على الطبقة الوسطى. فقد أصبحت كالعقلانية، سلاحًا عقليًا لا تستغنى عنه أية طبقة من طبقات المجتمع فى صراعها من أجل الحياة. ذلك لأن القدرة على الاستبصار النفسى، والمعرفة العميقة للناس، كانت شرطًا ضروريًا للنجاح، لا فى ميدان الأعمال الاقتصادية فحسب، بل فى البلاط وفى الصالونات أيضًا. وعلى الرغم من أن ظهور الطبقة الوسطى وبدايات الرأسمالية الحديثة كان هو الذى أعطى القوة الدافعة الأولى لتكوين تلك المعرفة بالإنسان، التى بدأ بها تاريخ علم النفس الحديث، فإن الأصل الحقيقى لفن التشريح النفسى كما نعرفه اليوم يرجع إلى حياة البلاط والصالونات فى القرن السابع عشر. ذلك لأن المعرفة النفسية لعصر النهضة، التى كان أساسها فى البداية علميًا بحتًا، قد اكتسبت طابعًا عمليًا أخلاقيًا فى كتابات السير الذاتية عند تشللينى Cellini وكاردانو، ومونتنى، وقبل هذه جميعًا، فى الأوصاف والتحليلات التاريخية لماكيافيلى. فالمعرفة النفسية القائمة على كشف المستور وفضحه عند ميكافيلى تنطوى من حيث المبدأ على كل الكتابات النفسية التالية، وفكرته عن الأنانية والنفاق كانت بالنسبة إلى ذلك القرن بأسره مفتاحًا لفهم الدوافع الخفية للأفعال والانفعالات البشرية. وبطبيعة الحال فإن الطريقة المكيافيلية كان لابد لها أن تمر بتطور طويل فى البلاط وفى صالونات باريس قبل أن يتسنى لها أن تصبح أداة يستخدمها مفكر مثل لاروشفوكو. والواقع أن الملاحظات والصيغ التى تضمنها كتابه "الحكم" Maximes لا يمكن تصورها بدون الفنون والثقافة الاجتماعية لهذا البلاط وتلك الصالونات. فالملاحظات المتبادلة لأفراد هذه الأوساط فى اتصالاتهم اليومية، والروح

---

[1] H. Lemonnier, op. cit., P. 104 – W. Weisbach : Franz. Mal., P. 95 .

النقدية التى كان كل فرد ينميها على حساب الآخر، وعبادة "الكلمات الجيدة" bon mots و"الإفحام اللفظى" médisance ، التى كانت مسلاة يقضون بها أوقات فراغهم. والمنافسة العقلية التي اشتدت بينهم، ومحاولتهم التعبير عن الفكرة بأغرب الطرق وأذكاها وأشدها حدة، والتحليل الذاتى لمجتمع أصبح مشكلة فى نظر نفسه، وطريقة التفكير الانعكاسى الدائم، وتحليل المشاعر والانفعالات، الذى يمضى فيه المفكرون كأنه نوع من الألعاب الجماعية — كل هذه العوامل تشكل الخلفية التى بنيت عليها الأسئلة والإجابات المعروفة المميزة عند لاروشفوكو. ففى هذا الوسط لم يجد أول إيحاء بأفكاره فحسب، بل أنه كان أول مجال يتعين على هذه الأفكار أن تثبت فعاليتها فيه.

ولقد كان تشاؤم طبقة النبلاء التى خابت آمالها، وحرمت من مضمون حياتها ذاته، من أهم مصادر هذه المعرفة النفسية الجديدة إلى جانب خبرة الحياة فى البلاط والثقافة الاجتماعية للصالونات. ففى موضع ما من كتابات المدام دى سفينيى تقول أنها كانت فى كثير من الأحيان تدخل فى محادثات مع مدام دى لافاييت ولاروشفوكو، وبلغت هذه المحادثات من الحزن حدا جعلهم يعتقدون بأن خير سبيل أمامهم هو أن يدفنوا أنفسهم. فلقد كان الثلاثة ينتمون إلى تلك الأرستقراطية المنهكة التى ظلت، بعد إرغامها على الانسحاب من ميدان الحياة الإيجابية، متمسكة بتحيزاتها الاجتماعية على الرغم من إخفاقها. فهم، مثل رتس Retz وسان سيمون، كانوا هواة أرستقراطيين، تعد المرتبة الاجتماعية، والتعبير المباشر عن الطبقة والمكانة، أكثر حقيقة فى نظرهم بكثير مما هى فى نظر كتاب الطبقة الوسطى، الذين يشعرون بفرديتهم شعورا طاغيا. والواقع أن الصورة التى رسموها للإنسان لم تكن صورة جذابة، ومع ذلك فمن الصحيح، كما قال البعض أن الفرد، منظور إليه بعيونهم، لم يعد ينطوى على أى شىء مخيف أو فظيع، فهو لم يعد "سرًا مرعبًا"، أو "وحشيًا لا يفهم" monster incomprehensible ، كما كان عند باسكال، بل عند كوربى ذاته، وإنما هو قد "بلغ، بعد تجريده من جميع

الصفات غير المألوفة، حجمًا متوسطًا، ميسورًا، يسهل التعامل معه"[1]. وهنا لا يعود يذكر شيء عن خطاياه، وعن عصيانه للأوامر الإلهية، وتعديه على ذاته، وعلى جاره بوصفه أخًا له، ودمًا من دمه، بل أن جميع الدوافع الروحية وصفات الشخصية، وكل الفضائل والرذائل، لم تعد تقاس الآن إلا بمعيار تقبل المجتمع لها.

كانت الصالونات قد بلغت أوج ازدهارها في النصف الأول من القرن، في وقت لم يكن فيه البلاط قد أصبح بعد المركز الثقافي للبلاد، وكان الهدف هو خلق جمهور حقيقي للفن، ومنبر للحكم السليم، يفترض فيه أن يصدر حكمًا على مستوى الأعمال الفنية في حالة عدم وجود نقاد محترفين. وعلى هذا النحو أصبحت الصالونات أكاديميات صغيرة غير رسمية، تكتسب فيها الشهرة الأدبية، وتخلق فيها الأذواق الأدبية. ونظرًا إلى أن اتصالهم بالعالم الخارجي كان أكثر تحررًا، وإلى أن حريتها الداخلية كانت أعظم، فقد كان المقصود منها إيجاد علاقة مباشرة بين منتجي الفن ومستهلكيه، على نحو لم يتحقق أبدًا في البلاط وفي الأكاديميات الحقيقية فيما بعد. والحق أن الأهمية التعليمية والثقافية للصالونات كانت هائلة، ولكن الإنتاج الأدبي الذي يرجع الفضل المباشر فيه إليها لم يكن عظيم الأهمية. فلم تنبثق موهبة عظيمة واحدة حتى من أول هذه الصالونات وأهمها، وهو "أوتيل دي رامبوييه Hôtel de Rambouillet"[2]. وكان كتابَ "إكليل جوليا" Guirlande de Julie الذي جمع لإحدى بنات المركيزة (دي رامبوييه)، والذي هو أنموذج لجميع كتب المقتطفات الموجهة إلى الفتيات الصغيرات، هو أصدق المؤلفات الأدبية تمثيلاً لهذا الوسط. بل أن الأسلوب المنمق Precious لا يمكن أن يوصف بأنه نتاج للصالونات إلا بمعنى محدود. فهو في واقع الأمر لا يعدو أن يكون تحويرًا فرنسيًا للمارينية والجونجورية والتأنقية euphuism وجميع فنون الإبهام التي اشتهرت بها حركة المانرزم. وما هو إلا طريقة التعبير والاتصال التي تصلح لأناس يتقابلون كثيرًا ويخلقون مصطلحاتهم وتعبيراتهم الخاصة — أعني أنه لغة سرية يفهمون أبسط

---

[1] Karl Vossler : Frankreichs Kultur im Spiegel Seiner Sprachentwicklung, 1921, P. 366 .

[2] Bédier – Hazard : Hist. De la litt. Franc., I, 1923, P. 232.

إيحاءاتها وإيماءاتها، أما بالنسبة إلى الآخرين فهي تظل غير مستساغة، بل غير مفهومة، على حين أن العمل المفضل لدى المتخصصين فيها هو زيادة غرابتها وغموضها. ولسنا في حاجة إلى الرجوع إلى مدرسة الإسكندرية القديمة لكي نجد سوابق لهذه اللغة الغامضة، بل يكفي أن نشير إلى أن "الوزن الغامض" عند التروبادور كان شبيهًا بهذه اللغة المصطنعة المرتبطة بفئة معينة، من حيث أنه كان قبل كل شيء وسيلة لتجنب التسوية الاجتماعية، وكان يبحث دائمًا عن ألفاظ وصيغ صعبة غير عادية وغير طبيعية لتكون علامات على التميز الاجتماعي. ولكن البعض أكد عن حق أن صفة التنميق Preciosity هذه ليست مجرد نزوة عابرة لجماعة صغيرة، إذ لم يكن الحديث بالأسلوب المنمق قاصرًا على بضع عشرات من السيدات المثقفات المتحذلقات، وبضمة شعراء غير موهوبين أو متوسطي المواهب، بل أن الصفوة الفرنسية المثقفة بأسرها كانت في القرن السابع عشر تأخذ بأسلوب التنميق بدرجات متفاوتة — حتى كروني الصارم وموليير المنتمي إلى الطبقة الوسطى. ولم يكن الأبطال والبطلات على المسرح ينسون تربيتهم المهذبة، حتى وهم في قمة الانفعال، فكانوا يخاطبون بعضهم بعضًا بكلمة "يا سيدى" و"يا سيدتي"، وظلوا مؤدبين ذوى شهامة في جميع الظروف. ولكن هذه الشهامة لم تكن إلا حالة شكلية يستحيل أن نستخلص منها شيئًا عن مدى إخلاص مشاعرهم — فهي، ككل شكل وكل لغة، كانت تستخدم ألفاظًا واحدة للتعبير عن المشاعر الأصيلة والمشاعر الزائفة[1].

وقد أسهمت الصالونات أيضًا في توسيع نطاق جمهور الفن، بأن قربت في أوساطها بين العارفين وبين أناس يهتمون بالفن، وينتمون إلى طبقات اجتماعية شديدة الاختلاف. ففيها كان أفراد طبقة النبلاء الوراثية، الذين كانوا بالطبع يكونون أغلبية، يقابلون ممثلي طبقة النبلاء الرسمية، وطبقة البورجوازية — ولاسيما رجال الأموال — الذين كان لهم من قبل دور في عالم الفن والأدب[2]. وكانت طبقة النبلاء

[1] Victor Klemperer : "Zur franzoesischen Klassik," Oskar Walzel - Festschrift, 1924, P. 129.

[2] Roger Picard : Les Salons littéaires et la société française, 1943, P. 32 .

لا تزال تزود البلاد بضباط الجيش، وحكام الأقاليم، والدبلوماسيين، وموظفي البلاط، وكبار الشخصيات الكنسية، على حين أن البورجوازية كانت تشغل المناصب الهامة في المحاكم والخزانة، بل إنها بدأت أيضًا تنافس طبقة النبلاء في ميدان الحياة الثقافية. ولنلاحظ أن رجال الأعمال في فرنسا لم يتمتعوا أبدًا بالاحترام الذى كانوا يتمتعون به في إيطاليا وإنجلترا وألمانيا، ولم يكن في استطاعتهم اكتساب مكانة اجتماعية أرفع إلا عن طريق المزيد من الثقافة واتباع أسلوب أرقى في الحياة. ومن هنا فإن أبناءهم لم يكونوا في أى بلد آخر أحرص مما كانوا في فرنسا على التخلى عن حياة الأعمال الاقتصادية والتحول إلى أعيان مثقفين. كذلك فإن جزءا كبيرًا من الكتاب الفرنسيين، الذين كان معظمهم في عصر النهضة ينتمى إلى طبقة النبلاء، أصبح في القرن السابع عشر ينتمي إلى الطبقة الوسطى. فإلى جانب المجموعة القليلة نسبيًا من الأرستقراطيين وقادة الكنيسة، الذين كانوا عندئذ يقومون بدور الأدب الفرنسي - كالدوق دى لارشفوكو، والمركيزة دى سيفييني، والكاردينال رتس - كان راسين وموليير ولافونتين وبوالو (هذا إذا اقتصرنا فقط على أهم الأسماء) أفرادا عاديين في طبقة البورجوازية، وكتابًا محترفين. ولقد كان المركز الاجتماعي لموليير، وعلاقته بمختلف طبقات المجتمع، ذا دلالة خاصة على الأوضاع السائدة في ذلك العصر. فهو بورجوازى كامل بحكم أصله وموقفه العقلي وطبيعة فنه. وهو يدين لاحتكاكه بالجماهير العريضة من الناس بأول نجاح أحرزه، وبفهمه لمتطلبات المسرح. وقد ظل طيلة حياته يتخذ موقف النقد، بل موقف الازدراء العامى في كثير من الأحيان، فيدرك بنفس القدر من التعمق العناصر المضحكة السوقية في طبيعة الفلاح الماكر، والتاجر الوضيع، والبورجوازى المغرور، والإقطاعى الصارم، والكونت الغبى، ويصور ذلك كله بنفس القدر من الصراحة. ولكنه كان حريصًا على ألا يهاجم النظام الملكي، وسلطة الكنيسة، وامتيازات النبلاء، وفكرة التدرج في المراتب الاجتماعية، أو حتى على عدم مهاجمة دوق أو مركيز واحد، فإذا لم يكن من الصعب التمييز بين المحافظ والثورى في ميدان الفن، فإن المرء قد يميل تبعًا لذلك إلى القول بأن موليير كان كاتبًا لم يتنكر أبدأ لأصله الاجتماعي، ولكنه كان أساسًا كاتبًا محافظًا أصبح، لأسباب

انـتهازية، مدافعًا عـن الـنظام الاجـتماعي السـائد. وعلى أية حال فإن من المستحيل قطعًـا إدراك مولـيير فـي نفـس الفئة التي ينتمي إليها أرسطوفان، وإن كان في نواح معيـنة أكثر عبودية منه. وإنما الأصح أن يعد واحدا من الكتاب الذين أصبحوا، على الـرغم مـن نزعـتهم الذاتية المحافظة، روادا للتقدم لأنهم عملوا على إماطة اللثام عن الواقـع الاجـتماعي، أو عـن جزء من هذا الواقع على الأقل. ولو أخذنا بوجـهة النظر هـذه، فمن المؤكد أن شخصية الفيجارو للكاتب بومارشيه لن تعود أول مبشر بالثورة، وإنما هو مجرد خليفة لخدم موليير ووصيفاته(*).

(*) إشارة إلى التلميحات الثورية والانتقادات الاجتماعية القاسية التي ترد في كثير من الأحيان على لسان الخدم والوصيفات في أدب موليير.

الفصل العاشر
الباروك عند
البرجوازية البروتستانتية

أدى الحكم الأسباني في إقليم الفلاندر، وقبول الطبقات العليا له، إلى أوضاع مشابهة إلى حد بعيد للأوضاع السائدة في فرنسا في نفس الفترة. فهناك أيضًا أصبحت الأرستقراطية معتمدة كل الاعتماد على قوة الدولة، وتحولت إلى طبقة نبلاء طيعة مرتبطة بالبلاط. وهنا أيضًا كان منح ألقاب النبلاء للبورجوازية، وميل هذه الأخيرة إلى إدارة ظهرها لحياة الأعمال الاقتصادية بمجرد أن يصبح ذلك ميسورًا، سمة أساسية من سمات التطور الاجتماعي[1]. وهنا أيضًا منحت الكنيسة مركزا يكاد يكون احتكاريًا، وإن كانت قد اضطرت إلى دفع ثمن التحول إلى أداة في يد الحكومة، كما فعلت في فرنسا. وهنا أيضًا اتخذت ثقافة الطبقات الحاكمة طابعًا بلاطيًا خالصًا، وأخذت تفقد بالتدريج كل صلة بالتراث الشعبي، بل كل صلة لها بالاتجاه العام للبلاط البورجندي، وهو الاتجاه الذي كان متأثرًا بالطبقة المتوسطة إلى حد ما. كذلك يلاحظ بوجه خاص أن الفن بدوره كان له في عمومه طابع رسمي، وكل ما في الأمر أنه كان على خلاف الباروك الفرنسي، ذا اتجاه ديني في الوقت ذاته — وهو أمر يرجع أساسًا إلى التأثير الأسباني. وثمة فارق آخر هو أنه لم يكن هناك إنتاج فني تنظمه الدولة، ولم يكن البلاط يستوعب كل الأعمال الفنية استيعابًا تامًا، وذلك أولاً لأن بلاط الأرشيدوق كان عاجزًا عن تمويل مثل هذا الإنتاج، وثانيًا لأن مثل هذه التعبئة الشاملة للفن لم تكن تتمشى مع الطريقة المتسامحة التي أرادت أسرة هابسبورج أن تحكم بها في الفلاندر. بل أن الكنيسة ذاتها، التي كانت المؤسسات كلها اهتمامًا بالفن، كانت تكتفي بوضع معالم اتجاه كاثوليكي عام، ولكنها لم تفرض على الفن أي التزام، سواء فيما يتعلق بالطريقة الأساسية للتصوير،

---

[1] Henri Pirenne : Hist. De Belgique, IV, 1911, PP. 437 – 8 .

وبالتفاصيل الموضوعية له. وهكذا فإن الكاثوليكية العائدة restored كانت تسمح للفنان هنا بحرية تفوق ما كان يناله في أى مكان آخر، وكان هذا الاتجاه التحررى هو السبب في أن الفن الفلمنكي كان أقل شكلية وأكثر تلقائية من فن البلاط في فرنسا، كما كان أقرب إلى الطبيعة، وأكثر بهجة في مزاجه العام، من فن الكنيسة في روما. وإذن، فحتى لو كانت كل هذه الظروف عاجزة عن تفسير العبقرية الفنية لفنان مثل روبنز، فإنها تبين بوضوح إنه وجد القالب المميز لفنه في بيئة البلاط والكنيسة في الفلاندر.

والواقع أن الكنيسة الكاثوليكية العائدة لم تحرز في أى مكان، خارج البلاد الألمانية الجنوبية، نجاحًا كذلك أحرزته في الفلاندر[1]. ولم يكن التحالف بين الكنيسة والدولة وثيقًا بقدر ما كان بين ألبرت وايزابلا - أى في العصر الذهبى للفن الفلمنكي . فقد كان الارتباط بين الفكرة الكاثوليكية وفكرة الملكية طبيعيًا هنا، بقدر ما كان التوحد بين البروتستانتية والجمهورية طبيعيًا في الشمال. وكانت الكاثوليكية تستمد سلطة الحاكم من الله، وفقًا لمبدأ تمثيل صاحب المرتبة الروحية الرفيعة للمؤمنين، أما البروتستانتية، التى كانت تعتقد أن الناس جميعًا أبناء الله، فكانت معادية للسلطة أساسًا. ولكن اختيار الطائفة الدينية كان في كثير من الأحيان يتغير وفقًا لوجهة النظر السياسية. فبعد الثورة مباشرة، كان الكاثوليكيون في الشمال لا يزالون مماثلين في العدد تقريبًا للبروتستانت، ولم ينضموا إلى الأعداء في روما إلا فيما بعد. وعلى ذلك فإن العداء الدينى بين الدول الجنوبية والشمالية لم يكن هو السبب الحقيقى للتعارض الثقافى بين الإقليمين. غير أن من المستحيل أيضًا إرجاع هذا التعارض إلى الطابع العنصرى أو العرقى للسكان، بل أن له أسبابًا اقتصادية واجتماعية تفسر أيضًا الاختلاف الأساسى في الأسلوب داخل فن الأراضى الواطئة ذاته. والواقع أن تحليل التطورات من وجهة نظر علم الاجتماع لا يأتى بنتائج مثمرة في أية فترة من تاريخ الفن بقدر ما يأتى به في هذه الفترة التى ظهر فيها اتجاهان مختلفان اختلافًا أساسيًا، كالباروك الفلمنكى والهولندى، في وقت واحد تقريبًا،

---

[1] P. J. Block : Gesch . der Niederlande , IV, 1910 , P. 7 .

وفـي بيـئة جغرافـية مـتقاربة، وتحت ظروف خارجية متشابهة إلى حد بعيد. وعلى ذلـك فـإن هـذا التقسـيم الفـرعي للأسـاليب، الـذي يتـيح لنا تحليله أن نستبعد كل العوامل غير الاجتماعية، يمكن أن يعد حالة اختبار مثلي للدراسة الاجتماعية للفن.

كـان فيليب الثاني، الذي تشعبت ثقافة الأراضي الواطئة في عهده، حاكمًا تقدمـيًا أراد أن يدخل في الأراضي الواطئة إنجازات الحكم المطلق، وهي نظام الدولة المركـزية وترشـيد الميزانـية المخططـة[1]. وقامت البلاد كلها ثائرة على هذا البرنامج، فـنجح الشمال، ولم ينجح الجنوب. وهكذا فإن الأقاليم الجنوبية "الكاثوليكية" ثارت ضـد التضـحيات المالـية الجديـدة الـتي كانـت تقتضيها الحكومة المركزية من الطبقة الوسـطى، بـنفس المـرارة الـتي ثـار بهـا الشـمال "البروتسـتنتي". ولم يظهر التعارض الـثقافي بـين المنطقـتين قـبل الـنزاع مع أسبانيا، ولم يتطور إلا نتيجة لاختلاف هذا الصـراع، وبوصـفه انعكاسًـا للفـوارق الاجتماعـية الـتي أدت إلـيها نتـيجة الثورة في الجـنوب والشـمال. ففي البداية كان موقف الطبقة الوسطى من أسبانيا واحدا في كل مكـان، وكانـت هـذه الطـبقة، بماضـيها المنـتمي إلى الطوائـف الحرفـية وتفضـيلها للامركـزية، هـي الـتي كـان تفكيرها وشعورها محافظًا، لا الملك، الذي كان قد تربى فـي الجـو الأيديولوجي للعقلانية السياسية وللمذهب التجاري mercantilism ولقد كانـت الـبورجوازية تريد، قبل كل شيء، أن تحتفظ باستقلالها في المدن وبما يرتبط بـه مـن امتـيازات، وكانـت مـتفقة عـلى ذلـك فـي جميع أرجـاء الـبلاد. أمـا قصة الهولـنديين البروتسـتنت والجمهوريـين الذيـن ثـاروا على الطاغية الكاثوليكي، وهي القصـة الـتي تـنطوى ضـمنًا عـلى وصـف لقسـوة محـاكم التفتـيش، والحشـد المشئوم للجـنود، فهـي لا تعـدو أن تكون أسطورة بديعة. فالهولنديون لم يثوروا على أسبانيا لأنهـم بروتسـتنت، وإن كان من الجائز أن النزعة الفردية في العقيدة البروتستنتية قد زادت مـن حـدة ثورتهـم[2]، كمـا أن الكاثوليكـية لم تكـن في ذاتها رجعية أكثر مما

---

(1) قارن بالنسبة إلى ما يأتي:
J. Huizinga : Hollaendische Kultur des XVII. Jahrhunderts, 1933, PP. 11 – 14.
– G.J. Renier : The Dutch Nation, 1941, PP. 11 ff.
(2) G.J. Renier, Op. cit., P. 32 .

كانت البروتستنتية ثورة[1]، وكل ما في الأمر أن ضمير الكالفيني الذى يثور على ملكه ربما كان أكثر ارتياحًا من ضمير الكاثوليكى وأيًا كان الأمر، فإن الثورة فى الأراضى الواطئة كانت ثورة محافظين[2]. وكانت الأقاليم الشمالية المنتصرة تدافع عن مفاهيم الحرية الموروثة عن العصور الوسطى، وعن نظام الحكم الذاتى الإقليمى العتيق. وكما لاحظ البعض، فإن قدرة هذه الأقاليم على أن تؤكد ذاتها وقتًا ما تدل على أن الحكم المطلق لم يكن النظام السياسى الوحيد الذى يتفق مع مقتضيات العصر، غير أن قصر أمد نجاحهم يثبت أن الشكل الحضرى الفدرالى للحكم لا يمكن أن يكون مقبولاً، على المدى الطويل، فى عصر من المجتمعات المحلية المركزية.

وكانت الولايات الشمالية تؤلف اتحادًا للمدن بمعنى مختلف كل الاختلاف عن الأقاليم الجنوبية، التى كان لديها من المدن الكبيرة بقدر ما لدى الشمال تمامًا، ولكن انهيار الحكم الذاتى المحلى أدى فيها إلى حدوث تغير أساسى فى وظيفة مجالس المدن. وبعد هزيمة الثورة، لم يعد أقوى عناصر المجتمع تأثيرًا هو الطبقة الوسطى من سكان المدن، كما فى هولندا، بل أصبح هو الطبقة العليا الأرستقراطية أو شبه الأرستقراطية المعتمدة على البلاط. وعلى حين أن الحكم الأجنبى أدى فى الجنوب إلى انتصار ثقافة البلاط على ثقافة الطبقة الوسطى الحضرية، فإن تحقيق الاستقلال الوطنى فى الشمال كان يعنى الاحتفاظ بالثقافة البورجوازية. ومع ذلك فلم تكن الفضائل المتعلقة بالحرية هى التى قامت بالدور الأكبر فى الموجة الجديدة من الازدهار الاقتصادى فى هولندا، بل كان حسن الحظ والمصادفة البحتة هو الذى أدى إلى هذه البلد بدور أساسى فى تنظيم التجارة بين أوروبا الشمالية والجنوبية، والحروب التى أرغمت أسبانيا على شراء سلع من الأعداء، وإفلاس فيليب الثانى عام ١٥٩٦، الذى أدى إلى خراب رجال البنوك الإيطاليين والألمان، وجعل أمستردام مركزًا للسوق المالية الأوروبية – كل هذه كانت إمكانات متعددة للثراء لم يكن على هولندا إلا أن تستغلها، لا أن تخلقها. وكل ما كانت هولندا تدين به لنظامها

---

[1] Cf. Franz Mehring : Zur Literaturgesch. Von Calderon bis Heine, 1929, P. 111.

[2] J. Huizinga : Hollaendische Kulture, P. 13.

الاقتصادى العتيق هو أن الثروة الجديدة لم تنتفع منها الدولة وأسرة مالكة، بل انتفعت منها الطبقة الوسطى الحضرية التى كانت مفككة، كما كانت فى العصور الوسطى، وكانت لا تزال تفكر من خلال مبدأ الانعزال والاستقلال الاقتصادى. غير أن طبقة التجار وأصحاب الأعمال الصناعية هذه أصبحت، نتيجة لذلك، هى الطبقة الحاكمة. وعملت هذه الطبقة، كما يحدث فى كل مرة تصبح فيها ذات قوة نفوذ، على اضطهاد طبقة الأجيرين، بل أيضًا على اضطهاد البورجوازية الصغيرة التى تتألف من صناع مستقلين ولكنهم معدمون، ومن تجار صغار. هذه البورجوازية، التى كان مركزها الاجتماعى فى هولندا مبنيًا على الثروة والربح أكثر مما كان فى أى بلد آخر، اختارت طبقة خاصة من بين صفوفها، هى الأوصياء regents ، لتمثيل مصالحها الاقتصادية والسياسية. وكانت مجالس المدن، بما فيها من محافظين وأعيان ومستشارين، تتألف من هؤلاء الأوصياء، وهو الذين كانوا يمارسون السلطة الحقيقة للطبقة الحاكمة. ولما كان منصبهم عادة يورث من الأب إلى الابن، فإن سلطتهم كانت منذ البداية أكبر من سلطة طبقة الموظفين العادية، وكانوا يتمتعون باحترام أعظم من هؤلاء بكثير. وكان معظم الأوصياء فى البدء تجارا سابقين يعيشون من مواردهم الخاصة ويمارسون وظيفتهم بوصفها هواية، ولكن أبناءهم كانوا قد درسوا فى جامعتى ليدن وأوترخت، وكانوا مؤهلين،-بفضل دراستهم القانونية بوجه خاص، لتولى المناصب الحكومية التى يرثونها من آبائهم.

ولم يكن نفوذ النبلاء منعدمًا كل الانعدام، ولاسيما فى إقليمى جلدرلاند Gelderland وأفريسل Overysel ، ولكن عددهم كان بسيطًا، ولم تكن هناك إلا أسر قليلة هى التى ظلت محتفظة بانعزالها عن مجتمع الأعيان فى المدن. أما الغالبية العظمى من هذه الأسر فقد اختلطت بالبورجوازية الثرية، إما بالتزاوج مع أسر من الطبقة الوسطى، وإما بالمشاركة فى مشاريعها الاقتصادية، وتطورت الطبقة الوسطى العليا ذاتها إلى أرستقراطية من التجار، وبدأت أسر الأوصياء تسير على طريقة فى الحياة جعلتها تزداد تباعدا عن الأوساط الأوسع للطبقة الوسطى. وكون هؤلاء الأوصياء فئة وسطى بين الطبقات الوسطى وطبقة النبلاء، أوجدت اتصالا فى التسلسل الاجتماعى لم يكن معروفًا من قبل. وكان التوتر بين الملكيين ذوى العقلية

العسكرية، المتجمعين حول الحاكم stadtholder ، من جهة، وحزب السلام المؤلف من الطبقة الوسطى والأرستقراطية المعادية للملكية من جهة أخرى، أقوى بكثير من أية فوارق بين الطبقات الوسطى والنبلاء[1]. ولكن السلطة الحقيقية كانت في يد البورجوازية، ولم يكن هناك خطر حقيقى يهددها من أى جانب.

وعلى الرغم من أن الطبقات الغنية كانت تعمل دائمًا على محاكاة الميول الأرستقراطية في المسائل المتعلقة بالذوق، فإن روح الطبقة الوسطى ظلت بدورها مسيطرة على عالم الفن، وفرضت طابعًا بورجوازيًا في أساسه على التصوير الهولندى وسط ثقافة البلاط التى كانت سائدة فى أوروبا عامة. ففى الوقت الذى بلغت فيه هولندا قمة ازدهارها الثقافى، كانت ثقافة الطبقة الوسطى سائرة فى طريق التدهور فى غيرها من البلدان[2]، ولم تعمل الطبقة الوسطى فى بقية أوروبا على إيجاد ثقافة أخرى شبيهة بالثقافة الهولندية إلا فى القرن الثامن عشر — والسبب الأكبر الذى جعل الفن الهولندى يكتسب طابع الطبقة الوسطى هو أنه لم يعد مرتبطًا بالكنيسة. فأعمال المصورين الهولنديين يمكن مشاهدتها فى أى مكان إلا الكنائس، ولم يكن للصورة الدينية وجود فى البيئة البروتستانتية. ولم تكن لقصص الكتاب المقدس إلا مكانة متواضعة نسبيًا، بالقياس إلى الموضوعات الدنيوية، وكانت تعامل عادة على أنها صو مناظر عادية. وكان تصوير الحياة الواقعية اليومية هو الأقرب إلى قلوب الجماهير من بين كل أنواع التصوير : أى الصورة العاطفية والصورة الشخصية، والمنظر الطبيعى، والطبيعة الصامتة، والتصوير الداخلى والمناظر المعمارية. وعلى حين أن صور حكايات الكتاب المقدس، والحكايات الدنيوية، ظلت هى الشكل الرئيسى للفن فى البلدان الكاثوليكية وفى تلك التى يحكمها ملوك ذوو سلطة مطلقة، فإن هناك موضوعات كانت تعامل من قبل على أنها فرعية لا أهمية لها، أصبح لها فى هولندا استقلال مطلق فى ذلك الوقت. فلم تعد موضوعات الحياة اليومية، والمناظر الطبيعية، والطبيعة الصامتة، تؤلف مجرد عناصر مساعدة فى التكوينات المستمدة

---

(1) Kurt Kaser : Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus. L. M. Hartmann – Weltgesch., VI, 1923, PP. 59 , 61 .

(2) F. v. Bezold : Staat u. Ges. D. Ref., P. 92 .

من الكتاب المقدس، ومن التاريخ والأساطير، بل اكتسبت قيمة مستقلة خاصة بها، ولم يعد الفنان في حاجة إلى عذر ينتحله لكي يصورها. وكلما كان الموضوع أقرب إلى الطابع المباشر، وأوضح، وأكثر شيوعًا، كانت قيمته بالنسبة إلى هذا الفن أعظم. وهكذا كان هذا الفن يعبر عن موقف من الحياة لا ترفع فيه، مبنى على التجربة اليومية، ويعد الواقع شيئًا تم الانتصار عليه، وبالتالى أصبح مألوفًا. وكان الأمر يبدو كما لو كان هذا الواقع قد اكتشف، وامتلك، وتم الاستقرار فيه للمرة الأولى. وكان أكثر ما يهم الفن هو ممتلكات الفرد، والأسرة، والمجتمع المحلى، والأمة: أى الحجرات والساحات، والمدينة وبيئتها، والمنظر الطبيعى المحلى، والريف بعد تحريره واستعادته. ولكن هناك ما هو أكثر دلالة على الفن الهولندى من اختيار الموضوع، وهو الاتجاه الخاص إلى مطابقة الطبيعة الذى لا يتميز به فقط عن أسلوب الباروك العام في أوروبا، باتجاهاته البطولية، ووقاره الزاهد، الذى كان فى كثير من الأحيان صارمًا، ونزعته الحسية المندفعة الفياضة، بل يتميز به أيضًا عن كل الأساليب السابقة المبنية على التزام الطبيعة. ذلك لأن ما يضفى على هذا التصوير طابع الصدق المميز له ليس فقط موضوعية العرض، بما تتسم به من بساطة وتقديس واحترام، وليس فقط محاولة تصوير الحياة فى طابعها المباشر، وفى أشكالها المألوفة، التى يستطيع كل شخص أن يتأكد منها بنفسه، وإنما هو التجربة الشخصية الكامنة فى اتجاهه العام. فالنزعة الجديدة إلى مطابقة الطبيعة لدى الطبقة الوسطى، هى أسلوب لا يحاول أن يجعل الأشياء الروحية مرئية فحسب، بل يحاول أيضًا أن يجعل كل الأشياء المرئية تجربة روحية. وأصبح التصوير على الحامل easel ، الذى يعطى إحساسًا بصدق التجربة الشخصية، والذى تجسد فيه هذا المفهوم للفن، هو الشكل المميز لفن الطبقة الوسطى الحديث بأسره — إذ لا يوجد فن آخر يعبر بطريقة كافية عن الروح البورجوازية بحب استطلاعها الذى لا يكل. وبحدودها التى لا تتعداها فى الوقت ذاته. فهو نتاج للقيود المرتبطة بالحجم المحدود، من جهة، ولا على تركيز ممكن للمضمون الروحى من جهة أخرى. والواقع أن الزخارف الكبيرة لم تكن تنفع الطبقة الوسطى فى شىء، وكانت معايير البلاط بعيدة كل البعد عن الوفاء بحاجاتها الخاصة، كما كانت الطلبات الرسمية

علـى الأعمـال الفنية قلـيلة وضـئيلة الأهمـية نسـبيًا، وذلـك إذا مـا قورنت بالشروط الدقيقة المرهقة التى تضعها البلاطات الكبرى. أما مقر الحاكم stadtholder ، الذى كـان مشـيدا على الطراز الفرنسى، فلم يتحول مطلقًا إلى مركز ثقافى حقيقى، كما أنه كـان أصـغر وأفقر من أن يمارس أى تأثير فى تطور الفن. وهكذا أصبح التصوير، وهو أقل الفنون الجميلة ادعاء، والصورة الموضوعة فى إطار بوجه خاص، وهى أكثر أنواع التصوير تواضعًا، أصبح هو النوع السائد فى هولندا.

وعـلى ذلك فإن مصير الفن فى هولندا لم يتقرر بواسطة الكنيسـة، أو بواسـطة ملـك، أو مجـتمع بـلاط، بل تقرر بواسطة طبقة وسطى اكتسبت أهميتها بفضل كثرة الأفـراد ميسـورى الحـال فـيها، أكـثر مما اكتسبتها بسبب ضخامة ثروة أفراد منها. الواقـع أن الـذوق الخـاص للطـبقة الوسـطى لم يستطع فى أى عهد سابق أن يحتفظ بمـثل هـذا التحرر من كل المؤثرات الرسمية والعامة، وأن يعمل على إحلال الطلبات الخاصـة عـلى الفن محل الطلبات العامة، بقدر ما عمل فى هولندا فى هذه الفترة — وهـذا الحكم يصدق حتى على الطبقة الوسطى فى فلورنسـه فى عصر النهضة المتقدم، ناهـيك بأثيـنا فـى عصـرها الكلاسـيكى. ومـع ذلـك فحـتى فى هولندا ذاتها لم يكن الطلـب متجانسًـا كل التجانس. ذلك لأن هناك جماعات خاصة قامت بدور معين إلى جانـب العمـلاء الأفـراد، كأصـحاب الأعمـال الرسـميين وشبه الرسميين، والمجالس البلدية، والطوائف والجمعيات المدنية، وملاجىء اليتامى والمستشـفيات ودور الفقراء، وأن كـان التاثير الفنى لهذه الجماعات ضئيلاً نسبيًا. ومن الواضح أن أسلوب الأعمال الـتى كانـت مخصصـة لهـؤلاء المشـترين كـان مختلفًا إلى حد ما عن أسلوب التصوير المعـتاد الخـاص بالطـبقة الوسـطى، وذلـك عـلى الأقـل نتيجة لازدياد حجم الأعمال المطلوبـة فـى الحالـة الأولى. ولم يكن للأسلوب الفخم فى الفن، الذى كان مطلوبًا فى فرنسـا وإيطالـيا، لم يكـن لــه استعمال فى هولندا حتى فى الأغراض الرسمية. ومع ذلـك فـإن الـذوق الكلاسيكى المـتأثر بالـنزعة الإنسـانية، الذى لم يختف تراثه أبدًا اخـتفاء تامًـا بـين أوسـاط معيـنة فى بلد أرازموس Erasmus ، كان تأثيره فى الفن الـرسمى، وفى عمارة المبانى العامة الضخمة، وفى الصـور التى تزين قاعات المجالس وصـالات المآدب، وفى النصب التذكارية التى شيدتها الجمهورية لأبطالها الجديرين

بالتكريم، أقوى منه في الفن المخصص لأفراد عاديين من الناس. ومع ذلك فإن ذوق أفراد الطبقة الوسطى فى الفن لم يكن هو ذاته متجانسًا كل التجانس، إذ أن الطبقة الوسطى تنتمى إلى مستويات ثقافية متباينة، وتفرض على الفن مطالب مختلفة. فالمثقفون من أفراد هذه الطبقة، الذين نشأوا ملمين بالأدب الكلاسيكي، والذين واصلوا تراث النزعة الإنسانية، كانوا يفضلون الاتجاهات ذات الصبغة الإيطالية، وكونوا اتصالات وثيقة مع حركة المانرزم. وكان ذوقهم، على عكس الذوق الشائع لدى الجمهور، يفضل تصوير التاريخ الكلاسيكي والأساطير الكلاسيكية، والحكايات الرمزية ومقطوعات الرعاة، والتصوير البهيج لقصص الكتاب المقدس، والزخارف الداخلية الأنيقة، كتلك التى أنتجها كورنيليس فان بولنبرج Cornelis van Poelenburgh ونيكولاس برخم Nicolas Berchem وصمويل فان هوجستراتن S.van Hoogstraten وأدريان فان در فيرف Adruaen van der Werff والأكثر من ذلك أن ذوق البورجوازية غير المثقفة لم يكن هو ذاته تام التجانس. فمن الواضح أن تربورخ Terborch ، ومتسو Metsu ، ونتشر Netscher كانوا جميعًا يعملون من أجل أرفع مستويات البورجوازية وأغناها، وكان بيتر دى هوخ P. de Hooch وفرمير فان دلفت Vermeer van Delft يعملان لوسط أكثر تواضعًا إلى حد ما، على حين أن يان ستين Ian Steen ونيكولاس مايس N. Maes ربما كان لهما عملاء من جميع طبقات المجتمع.

ولقد كان هناك توتر دائم، طوال العصر الذهبى للتصوير الهولندى، بين الاتجاه إلى مطابقة الطبيعة دون ادعاء، وبين الميل إلى النزعة الإنسانية الكلاسيكية. أما الاتجاه الأول، وهو اتجاه مطابقة الطبيعة، فكان أهم إلى حد هائل من حيث نوع الأعمال التى أنتجها وكميتها، غير أن الاتجاه الكلاسيكي كان مفضلاً لدى الأوساط الثرية والمثقفة، وهذا وحده يضمن للفنان احترامًا أعظم ودخلاً أكبر. وكما لاحظ البعض، فإن التقابل فى هولندا بين القطاعات المتوسطة من البورجوازية، بطريقتها الأبسط فى الحياة واتجاهها الدينى، وبين الأوساط الأكثر دنيوية، بنظرتها

الكلاسيكية الإنسانية، يناظر التضاد بين البيوريتانيين والكافالييرز Cavaliers (*) في إنجلترا[1]. ففي كلا البلدين كان ممثلو طريقة بسيطة جادة عملية في الحياة يقفون في جانب، وممثلو نوع مهذب من الأبيقورية، التي كانت تتنكر في كثير من الأحيان على شكل مثالية، في الجانب الآخر. ومع ذلك ينبغي ألا ننسى أن الثقافة الهولندية في القرن السابع عشر، على خلاف الثقافة الإنجليزية في عصر عودة الملكية، لم تتخل أبدًا عن طابعها البورجوازي. على أننا نستطيع أن نلاحظ، حتى في هولندا ذاتها، تحولا تدريجيًا من ذوق الطبقة الوسطى إلى الفهم الأكثر تدقيقًا للفن، وهي عملية تتمشى مع الاتجاه الذي تجلى في جميع الميادين خلال النصف الثاني من القرن. وإن مما له دلالته الواضحة أن رمبرانت قد أغفل عند طلب تزيين قاعة البلدية في أمستردام، إذ كان هناك تحول، لا عن رمبرانت فحسب، بل عن نزعة مطابقة الطبيعة أيضًا[2]. وأصبحت النزعة الأكاديمية ذات الاتجاه الكلاسيكي، بأساتذتها وأذنابهم، هي المنتصرة الآن حتى في هولندا. ومن الظواهر الأخرى التي تعبر عن الروح الجديدة غير الديمقراطية، كما لاحظ ريجل، أن الصور الجماعية الكبيرة التي تمثل جماعات كاملة من الحرس الوطني قد انتهى عهدها، وحلت محلها صور شخصية لضباط هذه الجماعات فحسب[3].

أما مسألة كيفية تمكن المستويات الاجتماعية المختلفة في هولندا من الحكم على قيمة مصوريها، فهي من أصعب المشكلات في تاريخ الفن. ومن المؤكد أن الشعور بالقيمة الفنية لم يكن يتفق دائمًا مع المستوى العام للثقافة، وإلا لما أعلن فوندل Vondel ، شاعر هولندا الأعظم، إن مصورًا يسمى فلنك Flinck أعظم من رمبرانت. وبطبيعة الحال كان هناك، حتى في ذلك الوقت، أناس يعرفون على

(*) اسم يطلق على أنصار الملكية في الصراع بين الملك والبرلمان في إنجلترا في عهد تشارلس الأول. ويرجع الاسم إلى عام ١٦٤١، وقد تحول بعد ذلك إلى "المحافظين Tory وكانت هناك خصومة بينهم وبين البيوريتانيين الذين اضطهدتهم أسرة استيوارت الملكية الإنجليزية (المترجم)

[1] J. Huizinga : Hollaendische Kultur, PP. 28 – 9 .

[2] E. Schmidt – Degener : "Rembrandt und der holl. Barock", Studien der Bibliothek Warburg, 1928, IX, PP. 36 – 6 .

[3] Alois Riegl : "Das hollaendische Gruppenportraet", Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1902, vol. 23, P. 234 .

وجـه الدقـة كـم كـان رمـبرانت مصـورًا عظيمًا، ولكنهم لم يكونوا هم أنفسهم جماعة المـثقفين الذيـن اصـطبغ تعلـيمهم بصـبغة النزعة الإنسـانية، كما أنهم لم يكونوا ضمن الجمـوع العريضـة للطـبقة الوسـطى. ومـن الجائـز أنهم كانوا، مثل أصدقاء رمبرانت الشخصـيين، وعاظًا وربانيين، وأطباء، وفنانين وموظفين كبارا، أعنى أناسًا من أشد الأوسـاط تبايـنًا في الطبقة الوسطى المثقفة، كما أنهم لم يكونوا كثيرين، مثل أصدقاء رمـبرانت أيضًـا. والواقـع أن ذوق البورجوازية المتوسطة والصغيرة، التى كانت تؤلف أغلبـية الجمهـور المهـتم بـالفن، لم يكـن رفـيعًا، ولم يكـن يعترف بأى معيار للقيمة الفنـية مـاعدا معـيار التشابه. وبهذه المناسبة ، فعلى المرء ألا يفترض أن هؤلاء الناس كـانوا يشـترون الصـور وفقًا لذوقهم الخاص. فقد كانوا دون شك يسترشدون عادة بما هـو محبـب إلى الأوسـاط العليا فى المجتمع، كما كانت هذه الأوساط بدورها تسترشد بالـنظرة الفنية للصفوة المثقفة، بتعليمها الكلاسيكى الإنسـانى. ولقد كان الطلب الذى يـأتى مـن جمهور سـاذج لا يعرف الادعاء، فى البداية، ميزة كبرى للفنان، وإن كان قـد أصبح فيما بعد خطرًا لا يقل عن ذلك فداحة. فقد أتاح له أن يعمل بحرية، وفقًا لآرائـه الخاصـة، دون أن يضـطر إلى الامتـثال لرغـبات عمـلاء أفـراد، غـير أن هـذه الحـرية أدت فـيما بعـد إلى إنـتاج فـائض كانـت لـه عواقـبه الوخـيمة، وذلك نظرًا للأوضـاع الفوضـوية المتفشية فى السوق.

ولقد كان كثير من الناس فى هولندا، فى القرن السـابع عشر، يحصلون على أمـوال لم يكـن من الممكن على الدوام استثمارها بصورة مربحة، نظرًا إلى وجود فائض مـن رأس المـال، كمـا لم تكـن هـذه الأمـوال كافـية لكى تمكنهم من القيام بمشتريات ضـخمة. ومـن هنا أصبح شراء سلع من الأثاث وأدوات الزينة، ولاسيما الصور، نوعًا شائعًا من الاستثمار كان فى استطاعة الفقراء أنفسهم القيام به. وكان السبب الرئيسى لشـرائهم الصـور هـو أنـه لا يوجـد شىء آخر يشترونه، ولكنهم كانوا يشترونها أيضًا لأن أناسًـا آخـرين، وضمنهم أناس ذوو مركز أفضل كانوا يشترون الصور، ولأن منظر الصـور جمـيل فـى البيـت، ولأنهـا تعطـى شـعورًا بالاحترام، وأخيرًا لأن من الممكن إعـادة بيعها. ومـن المؤكد أن أقل الأسباب أهمية عند شرائهم لها كان إشباع نهمهم إلى الجمـال، ومـن الجائـز أنهـم كـانوا فى كثير من الأحيان يحتفظون بالصور إذا لم

يكونوا بحاجة إلى الأموال المستثمرة، وأن أبناءهم كانوا يستمتعون بجمال هذه الصور استمتاعًا أصيلاً وعلى ذلك فمن المحتمل أن ما كان في الأصل ملكية ضئيلة الشأن قد تحول في الجيل الثاني والثالث إلى مجموعات فنية حقيقية، كتلك التي كانت توجد في جميع أرجاء البلاد، وحتى في أوساط متواضعة نسبيًا. ونظرًا إلى الرخاء المتزايد للسكان فلعله لم يكن هناك بيت واحد من بيوت الطبقة الوسطى قد خلا من الصور. ومع ذلك فعندما يقول البعض أن كل شخص في هولندا "من أغنى الأعيان حتى أفقر فلاح" كان يملك صورا، فإن الإشارة إلى "أفقر فلاح" لا يمكن أن تكون دقيقة. وحتى لو كان الفلاح الأكثر غنى يشترى الصور بالفعل، فإنه كان يفعل ذلك لغرض يختلف عن غرض "أغنى الأعيان"، وينظر إلى الصور بعين مختلفة عن عينه.

وقد سجل جون افلين J. Evelyn ، راعي الفن وكاتب اليوميات — سجل في مذكراته معلومات عن التجارة النشطة في الصور، بل وفي الصور الجيدة، التي لاحظها في سوق روتردام في عام ١٦٤١. فلاحظ أنه كان هناك عدد كبير جدًا من الصور، وكان معظمها رخيصًا جدًا. وكان جزء كبير من المشترين بورجوازيين صغارا وفلاحين، ويقال أنه كان من بين الأخيرين من يملكون صورا تتراوح قيمتها بين ألفي وثلاثة آلاف جنيه، وإن كانوا قد دأبوا على إعادة بيع هذه الصور مقابل ربح مجز[1]. وكان من نتيجة الازدهار الذى نتج من موجة المضاربة العامة في سوق الفن، أنه ظهرت في هولندا بعد عام ١٦٢٠ كمية من الصور بلغت من الضخامة حدا تكدس معه فائض في الإنتاج على الرغم من شدة الطلب، مما أدى إلى تدهور شديد في حالة الفنانين[2]. ومع ذلك فلابد أن التصوير كان في البداية يدر دخلاً جيدًا، وإلا لما كان هناك تفسير للإقبال الهائل على هذه المهنة. ونحن نعلم أن الإنتاج حتى في القرن السادس عشر، كان كبيرًا جدًا في أنتورب، التي كانت تصدر الصور على نطاق ضخم. ويقال أنه كان هناك ثلاثمائة فنان كبير يشتغلون بالتصوير والفنون الكتابية حوالى عام ١٦٥٠، وعلى حين أنه لم يكن في المدينة خلال ذلك الوقت إلا

---

(1) John Evelyn : Memoirs , 1818, P. 13 .

(2) W. Martin : "The Life of a Dutch Artist. How the Painter Sold His Work", The Burlington Magazine, 1907, XI, P. 369.

١٦٩ خبازا و٧٨ قصابا[1]. وعلى ذلك فإن الإنتاج الضخم لم يبدأ لأول مرة في القرن السابع عشر، ولا في الولايات الشمالية، بل أن السمة الوحيدة هنا هي أن الإنتاج أصبح يرتكز أساسًا على السوق المنزلية، وأنه ظهرت أزمة خطيرة في الحياة الفنية حين لم يعد الجمهور قادرًا على قبول هذه السلع. وعلى أية حال فلأول مرة في تاريخ الفن الغربي نستطيع أن نسجل هنا وجود فائض من الفنانين، ونوع من البروليتاريا في عالم الفن[2]. ذلك لأن تفكك الطوائف الحرفية، وكون الإنتاج الفني لم يعد خاضعًا لسلطة محكمة أو لتحكم الدولة، أدى إلى تحول الازدهار في سوق الفن إلى حالة من المنافسة التي لا ترحم، والتي وقع أقوى الفنانين شخصية وأعظمهم موهبة وأصالة ضحايا لها. صحيح أنه كان هناك فنانون يعيشون من قبل في ظروف من الضيق، ولكن لم يكن هناك أحد يعيش في فاقة حقيقية. والواقع أن المتاعب المالية التي واجهها فنانون مثل رمبرانت وهالس Hals كانت مرتبطة بما كان يسود المجال الفني من حرية وفوضى اقتصادية ظهرت في ذلك الوقت على المسرح للمرة الأولى، ومازالت تسيطر على سوق الفن من جذوره الاجتماعية، وعدم الاستقرار في حياته، التي أصبحت تبدو عديمة الجدوى إلى حد ما، نظرًا إلى الوفرة غير المطلوبة فيما ينتجه. ولقد بلغ الشقاء الذى كان يعانيه معظم المصورين الهولنديين في حياتهم حدا دفع الكثيرين منهم إلى البحث عن مصادر أخرى للدخل خارج مهنة الفن. فكان فان جوين Van Goyen يتجر في أزهار التيوليب، وهوبيما Hobbema يعمل محصل ضرائب، وفان دى فلده Van de Velde يمتلك متجرًا للأقمشة، ويان ستين Ian Steen وأيرت فان در فلده Aert van der Velde أصحاب فندق، بل أنه ليبدو أن فقر المصورين كان أعظم كلما كانوا أهم من الناحية الفنية. فرمبرانت قد شهد بضعة أيام من الرخاء على الأقل، أما هالس فلم يكن محبوبا من الجمهور في أى وقت، ولم يحصل مطلقًا على الأسعار التي كانت تدفع لصور فنان مثل فان در هلست Van der Helst . ولم يقتصر الأمر على رمبرانت وهالس وحدهما، بل أن فرمير Vermeer ، ثالث ثلاثة من كبار المصورين

---

(1) Hans Floerke : Studien zur niederlaendischen Kunst u. Kulturgesch., 1905, P. 154.
(2) Cf. N. Pevesner : Academies of Art, P. 135 .

فـى هولـندا، كان عليه أن يكافح ضد المتاعب المادية. وهناك فنانان آخران من أعظم مصـورى ذلـك الـبلد، هما بيتر دى هوخ Pieter de Hooch وياكوب فان رويسديل Jacob van Ruisdael لم يكونـا بدورهمـا يلقيان تقديرًا كبيرًا من معاصريهما، ولم يكونـا من الفنانين الذين يحيون حياة مريحة[1]. ولا تكتمل ملحمة التصوير الهولندى إلا إذا أضفنا أن "هوبيما" اضطر إلى الكف عن التصوير فى أفضل سنوات حياته.

إن بدايـة تجـارة الفـنون الجميلة في هولندا ترجع إلى القرن الخامس عشر، وهـى ترتـبط بتصـدير المنمـنمات الهولندية، ونسجيات "جوبلان" الفلمنكية، والصور الدينـية مـن أنتورب، وبروج Bruges وجنت Ghent وبروكسل وباريس[2]. غير أن تجـارة الفـنون الجمـيلة فـى القـرنين الخـامس عشـر والسـادس عشر ظلت فى معظم الأحـيان فـى أيدى الفنانين أنفسهم، الذين لم يكونوا يتجرون فى أعمالهم الخاصة، بـل فـى أعمـال مـن مصـادر خارجـية أيضًـا. وكـان تجـار الكتـب وناشـرو اللوحات المحفـورة يـتاجرون بـالفعل فـى الصـور منذ عهد مبكر جدًا، وسرعان ما انضم إليهم تجـار البضـائع القديمـة والمجوهـرات، فضـلاً عـن صناع الأطر وأصحاب الفنادق[3]. وتـدل القـيود الـتى فرضـتها الطوائـف المهـنية للمصـورين فـى القرنين الخامس عشر والسـادس عشـر عـلى أن سـوق الفن اضـطرت، مـنذ ذلك الحين، إلى تصريف سلع فائضـة. كمـا تـدل على وجود عدد أكثر مما ينبغى من "متعهدى الفن". فهناك مدن معيـنة كانـت تحمـى نفسها من تجارة الاستيراد ومن البيع غير المنتظم فى الشوارع، ولم تكـن تصـرح ببيع الصور إلا لشخص ينتمى إلى طائفة من طوائف المصورين. ولكن هـذا الإجـراء لم يكـن يفـرق بـين مصـور ومتعهد، ولم يكن المقصود منه قصر ممارسة تجـارة الفـن عـلى الفـنانين، بـل كان المقصود منه حماية السوق المحلية فحسب[4]. فالمصـور كان يقضى سنوات متعددة يعمل صبيًا أو تلميذًا، وخلال هذا الوقت لم يكن فـى استطاعته كسب المال من عمله الخاص، مادام كل ما يصوره ينتمى، وفقًا للوائح

---

[1] W. v. Bode : Die Meister der holl. u. vlaem. Malerschulen, 1919, PP. 80, 174.

[2] H. Floerke, Op. cit., PP. 74 – 5 .

[3] Ibid., PP. 82 – 4 .

[4] قارن فيما يتعلق بالجزء الآتى :

H. Floerke, op. cit., PP. 89 - 9 .

المهنية، إلى معلمه. وفي هذه الظروف كان من الطبيعي تمامًا أن يعمل على سد رمقه من الاتجار في الأعمال الفنية. ففي البداية يقوم الفنان - أساسًا - ببيع وشراء اللوحات المحفورة، والنسخ، والأعمال التي يقوم بها التلاميذ، أي أنه يتعامل في سلع رخيصة. ولكن الفنانين الذين يصبحون متعهدين للفنون لم يكونوا جميعًا من صغار السن، والعاجزين عن كسب رزقهم. فهناك فنانون أكبر سنًا كانوا يشتغلون بالتجارة في الأعمال الفنية، ويكفينا أن نذكر، من بين المشاهير فيهم، أسمى دافيد تنيرز الأصغر D. Tenniers وكورنليس دى فوس Cornelis de Vos وكثيرًا ما كان حفارون يقومون بالتجارة في الفنون، وكان أشهرهم جيروم دى كوك Jerome de Cock ويان هرمنزدى مولر Jan Hermensz de Muller وجيرارد دى يوده Geerard de Jode. ذلك لأن الطابع التجارى الواضح لمنتجاتهم كان يشجعهم تلقائيًا على الاشتغال بتجارة الصور بالإضافة إلى أعمال الحفر التي يقومون بها. وكان لتحول تجارة الفن إلى عمل تجارى مستقل أثره البعيد المدى في الحياة الفنية الحديثة. فهو قد أدى قبل كل شيء إلى تخصص المصورين تبعًا لأنواع معينة، إذ أن متعهدى الفنون كانوا يطلبون منهم مرارًا وتكرارًا نوع العمل الذى يلقى من المشترين أعظم إقبال. وهكذا حدث نوع شبه آلى من تقسيم العمل، كان فيه أحد الفنانين يقتصر على تصوير الحيوانات، وآخر على تصوير خلفيات المناظر الطبيعية. أى أن تجارة الفنون الجميلة صبغت الفن بصبغة نمطية ثابتة. ولم تقتصر على تقييد الإنتاج الفنى في أنماط ثابتة، بل أنها نظمت تلك التجارة التي كانت من قبل في حالة فوضى. فهى قد خلقت، من جهة، طلبا منتظمًا بأن كانت تتقدم للشراء في الوقت الذى يكون فيه العميل الخاص محجمًا عنه، وهى من جهة أخرى كانت تنبىء الفنان برغبات الجمهور بطريقة أشمل وأسرع بكثير مما كان يستطيع أن يفعله بنفسه. ومع ذلك فلابد من الاعتراف بأن توسط تجارة الفنون الجميلة على هذا النحو بين الإنتاج والاستهلاك أدى أيضًا إلى اغتراب الفنان عن الجمهور. فقد أخذ الناس يعتادون شراء ما يجدونه لدى متعهد الفن، وبدأوا ينظرون إلى العمل الفنى على أنه سلعة لا شخصية، شأنها شأن أية سلعة أخرى. أما الفنان فقد أخذ من جانبه يعتاد العمل من أجل عملاء مجهولين، لا شخصيين، لا يعرف عنهم شيئًا إلا

أنهـم يبحـثون الـيوم عن صور تاريخية، بينما كانوا بالأمس يشترون صورا من الحياة اليومـية. كذلـك فإن تجارة الفنون الجميلة تؤدى أيضًا إلى اغتراب الجمهور عن الفن المعاصر له. فالمتعهدون يفضلون الإعلان عن فنون العصور السابقة لسبب بسيط هو أن نواتـج هـذا الفـن – كمـا أشـار الـبعض عن حق – لا يمكن الإكثار منها، وبالتالى لا تـنقص قيمـتها، فخطـر المضـاربة فـيها أقـل ما يمكن أن يكون[1]. وكان لتجارة الفن تـأثير مدمـر فـي الإنـتاج، وذلـك بتخفيضـها المنـتظم للأسعار. فقد أخذ الفنان يزداد اعـتمادًا على متعهد الفنون فى كسب رزقه، وكان المتعهد يجد أن فرض أسعاره على الفنانين يـزداد سـهولة كـلما ازداد الجمهـور اعتيادًا على الشراء من المتعهد بدلاً من الطلـب المباشـر مـن الفـنان. وأخـيرًا، فـإن تجـارة الفـن أغرقـت السوق بنسخ وصور مزيفة، مما أنقص من قيمة الصور الأصلية.

ولقـد كانـت الأسـعار فـي سوق الفن في هولندا شديدة الانخفاض على وجه العمـوم، فكـان مـن الممكـن شراء صورة مقابل اثنين أو ثلاثة "جلدر". وكانت الصورة الشخصـية الجـيدة تكلـف سـتة "جلـدر"، عـلى حـين أن ثمـن الـثور كـان تسـعين "جلـدر"[2]. وقـد رسـم يـان سـتين Ian Steen ذات مرة ثلاث صور شخصية مقابل سـبعة وعشـرين "جلـدر"[3]. كمـا أن رمبرانت لم يتقاض، وهو فى أوج شهرته، أكثر مـن ١٦٠٠ جلـدر عـن لوحـة "الحـارس الليـلى"، كمـا حصـل فان جوين على ٦٠٠ جلـدر، وهـو أعـلى سـعر تقاضاه فى حياته، مقابل المنظر الذى رسمه لمدينة لاهاى. وتـدل حالـة ايـزاك فـان اوستاده Isaak van Ostade الذى قدم فى عام ١٦٤١ إلى أحـد مـتعهدى الفـن ثـلاث عشـرة صـورة مقـابل سـبعة وعشرين "جلدر"، على نوع الأجـور البخسـة التى كان المصورون المشهورون الذين كانوا يتضورون جوعًا مضطرين إلى قـبولها[4]. وكانـت الصـور الـتى ترسـم بالأسلوب القومى المطابق للطبيعة رخيصة بالقياس إلى الأسعار التى كان ارتفاعها فى كثير من الأحيان مبالغًا فيه، والتى كانت مقـابل أعمال الفنانين الذين كانوا يزورون إيطاليا ويعملون بالأسلوب الإيطالى. فهناك

---

(1) Ibid., P. 120 .

(2) N.S. Trivas : Frans Hals, 1941, P. 7.

(3) W. Martin, loc cit., P. 369.

(4) Adolf Rosenberg : Adriaen und Isaak van Ostade, 1900, P. 100 .

فنانون مثل فرانز هالس، وفان جوين، وياكون فان رويسديل، وهوبيما، وكويب Cuyp ، وايزاك فان أوستاده، ودى هوخ، لم يتقاضوا أبدًا أسعارا مرتفعة[1]. أما فى البلاد التى تسودها ثقافة البلاط الأرستقراطية، فكانت أجور الفنانين أعلى. ففى إقليم الفلاندر المجاور، كان روبنز يتقاضى مقابل صوره مبالغ أكثر بكثير من تلك التى كان يتقاضاها أكثر المصورين الهولنديين شهرة. وكان معدل إيراده اليومى مائة "جلدر" فى أفضل فترة من حياته[2]، وقد حصل على ١٤,٠٠٠ فرنك من صورته "أكتيون Acteon"، وهو أعلى سعر دفع مقابل صورة قبل عصر لويس الرابع عشر[3]. وفى عهد لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر، أصبح دخل الفنانين، وخاصة مصورى البلاط، ثابتًا، وظل محتفظًا بمعدل مرتفع نسبيًا. وهكذا ظل اياسانت ريجو Hyacinthe Rigaud مثلاً يحصل على إيراد سنوى بلغ متوسطه ٣٠,٠٠٠ فرنك سنويًا فيما بين عامى ١٦٩٠ و١٧٣٠ ، وتقاضى عن صورة لويس الرابع عشر وحدها ٤٠,٠٠٠ فرنك[4]. ومن جهة أخرى فقد كان ريجو حالة استثنائية حتى فى فرنسا، حيث لم يكن الفنانون أبدًا فى حالة مزدهرة كالكتاب، الذين كانوا فى أحيان كثيرة متخمين بحق. فمن الحقائق المعروفة أن بوالو Boileau كان يحيا حياة سيد عظيم فى بيته فى أوتوى Auteuil ، وترك ثروة نقدية مقدارها ٢٨٦,٠٠٠ فرنك. وكان راسين، بوصفه مؤرخًا ملكيًا، يتقاضى مرتبًا مقداره ١٤٥,٠٠٠ فرنك طوال فترة أربت على عشر سنوات، وفى خلال خمسة عشر عامًا كسب موليير ٣٣٦,٠٠٠ فرنك من عمله كمخرج وممثل مسرحى، يضاف إليها ٢٠٠,٠٠٠ فرنك من عمله ككاتب[5]. وكان هذا الفارق بين دخل الكاتب ودخل الفنان تعبيرًا عن التحامل القديم على العمل اليدوى، وزيادة تقدير أولئك الذين لا صلة لعملهم بالحرف اليدوية. ففى فرنسا كان مصورو البلاط أنفسهم يشغلون مركز موظفى البلاط الأقل قيمة، حتى القرن الثامن عشر[6]. ويروى كوكان Cochin أن

---

(1) H. Floerke, Op. cit., P. 180 .

(2) Ibid., P. 54 .

(3) G. d'Avenel : Les Revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913, 1922, P. 231 .

(4) Ibid., P. 237 .

(5) Ibid., PP. 293, 300, 341 .

(6) Paul Drey : Die Wirtsch. Grundlagen der Malkunst, 1900, P. 50 .

الدوق دانتان D'Antin ، خليفة مانسارا Mansard في منصب مدير الخزانة. كان من عادته أن يعامل أعضاء الأكاديمية بطريقة مفرطة في الغرور. ويناديهم بطريقة تنطوي على رفع الكلفة والتصغير (أى بلفظ tu فى الفرنسية)"[1]. وبطبيعة الحال فإن شخصا مثل لوبران كان يعامل معاملة مختلفة، وكانت طريقة معاملة الفنانين تختلف بالطبع من فرد إلى آخر اختلافًا بينًا.

وتدل المرتبة المنخفضة نسبيًا، التى كان يحتلها الفنانون فى فرنسا وهولندا، على أن المهنة كانت قاصرة على أفراد القطاعين الأوسط والأدنى من الطبقة الوسطى. أما روبنز فكان استثناء في هذه الحالة بدورها، فقد كان ابن موظف كبير، والتحق بأفضل المدارس ، وأنهى تعليمه الاجتماعي في خدمة البلاط. وحتى قبل أن يصبح مصور البلاط للأرشيدوق ألبرت، كان في خدمة فنشنزو جونزاجا Claudius Civilis فى مانتوا. وظل على صلة وثيقة بحياة البلاط ودبلوماسيته طوال حياته. وقد اكتسب. إلى جانب مركزه الاجتماعي الرفيع. ثروة طائلة. وكان يتحكم فى كل الحياة الفنية لبلده كأنه ملك. ولم يكن دور قدراته التنظيمية فى هذا الصدد يقل أهمية عن دور مواهبه الفنية. ولولا هذه القدرات، لاستحال عليه تنفيذ الطلبات التى كانت تنهال عليه، والتى كان يلبيها دائمًا حتى آخر تفاصيلها. ولم يستطع مواجهة هذه الطلبات إلا عن طريق تطبيق أساليب الإنتاج الصناعى فى تنظيم العمل الفنى. وعن طريق الاختيار الدقيق للمعاونين الخبراء، والاستخدام الرشيد لوقتهم ومواهبهم. ولو قارنا مراسم الفنانين الهولنديين – حتى مرسم رمبرانت ذاته – بنظامه الذى هو أشبه بالإنتاج الصناعى، والذى كان العمل فيه مقسمًا بدقة، لبدت الأولىلاذات طابع عائلى شخصى إلى حد بعيد. وقد أشار البعض عن حق إلى أن طريقة روبنز فى العمل أصبحت ممكنة لأول مرة بفضل التفسير الكلاسيكى لعملية الخلق الفنى. فالتنظيم الرشيد لعمل الفنان، الذى طبق لأول مرة بصورة متسقة فى مرسم رافاييل. والذى يضع تمييزًا أساسيًا بين ابتداع الفكرة الفنية وتنفيذها، مبنى على الفكرة القائلة أن القيمة الفنية للصورة متضمنة فى المسودة التى يصنعها الفنان. وأن نقل فكرة اللوحة إلى صورتها النهائية ليس إلا أمرًا ذا أهمية ثانوية"[2]. وقد ظل هذا الفهم المثالى للفن

---

(1) A. Dresdner , Op. cit., P. 309 .

(2) Rudolf Oldenbourg : P.P. Rubens, 1922, P. 116 .

سائدا بصورة مطلقة فى التفكير النظرى والممارسة العملية لعصر الباروك البلاطى والكلاسيكى، ولكنه لم يعد سائدا فى التصوير الهولندى ذى النزعة المطابقة للطبيعة. ففى هذا التصوير كانت تعزى إلى التنفيذ اليدوى، والتخطيط التصويرى، ولمسة الفرشاة، وكل اتصال بين يد الفنان وقماش اللوحة، أهمية بلغت حدا أصبحت معه الرغبة فى الاحتفاظ بهذا كله فى نقائه الأصلى تؤدى حتمًا إلى تضييق نطاق تقسيم العمل منذ البداية. وقد سار روبنز وفقًا للفهم الكلاسيكى للخلق الفنى فى تلك الفترة من حياته، التى كان عليه فيها أن يواجه أكثر الطلبات، وكان مضطرًا إلى ترك الجانب الأكبر من مهمة تنفيذ أعماله لمساعديه. ولم يظهر هذا الاتجاه بوضوح إلا بعد لوحة "رفع الصليب Elevation of the Cross فى أنتورب"[1]، ثم اختفى ثانية فى المرحلة الأخيرة من حياته العملية، التى تنتمى إليها مجموعة أخرى من أعماله المصطبغة بطابع أكثر شخصية.

أما رمبرانت فقد بلغ مرحلة من تطوره تناظر الأسلوب الذى اتبعه روبنز فى شيخوخته، بعد أن تجاوز مباشرة الفترة الأولى من حياته كرسام للصور الشخصية. فمنذ ذلك الوقت، أصبح التصوير بالنسبة إليه نوعًا من الاتصال الشخصى المباشر، أى أنه نوع دائم التجدد من "الانطباعية" يجعل الواقع خلقًا للعين التى تغزو كل شىء وتملك كل شىء. ولنذكر فى هذا الصدد أن ريجل قسم تاريخ الفن إلى فترتين كبيرتين: فى الأولى، وهى الفترة البدائية، كان كل شىء موضوعًا، وفى الثانية، وهى الفترة الحاضرة، كان كل شىء ذاتًا. وتبعًا لهذه النظرية، لا يكون التطور من العصر الكلاسيكى القديم إلى الباروك سوى انتقال تدريجى من الفترة الأولى إلى الثانية، بحيث كان التصوير الهولندى فى القرن السابع عشر هو أهم نقاط التحول فى الطريق المؤدى إلى الحالة الراهنة، التى يبدو فيها كل موضوع مجرد انطباعات وتجارب للوعى الذاتى[2]. وعلى حين أن النزعة التجديدية التى حققها روبنز عند نهاية حياته لم تلحق ضررًا بسمعته العامة، فإن نفس هذه النزعة التجديدية كلفت رمبرانت كل ما اضطر إلى فقدانه. وقد بدأ التدهور بعد انتهائه من لوحة "الحارس

---

[1] Ibid., P. 118 .

[2] Alois Riegl, op. cit., P. 277 .

الليلى" عام ١٦٤٢، على الرغم من أن اللوحة ذاتها لم تخفق إخفاقًا كاملا[1]. وفيما بين ١٦٤٢، ١٦٥٦ لم يكن رمبرانت قد أصبح بلا عمل بعد، غير أن اتصالاته بالبورجوازية الغنية كانت قد بدأت تضعف وتنقطع. وكان هناك هبوط ملحوظ فى عدد الأعمال التى طلبت منه حتى الخمسينات من ذلك القرن، وعندئذ فقط وقع فى مصاعب مالية خطيرة[2]. ولم يكن رمبرانت ضحية طبيعته الخاصة غير العملية، أو إهماله لشئونه الخاصة فحسب، بل أن الأصح هو أن إخفاقه كان نتيجة للتحول التدريجي للجمهور إلى النزعة الكلاسيكية[3]، ولابتعاده هو عن الاتجاهات الوقورة لأسلوب الباروك، وهى الاتجاهات التى لم يكن ينفر منها حين كان أصغر من ذلك سنًا[4]. وكان رفض لوحته "كلاوديوس المواطن Claudius Civilis التى رسمها لبلدية أمستردام، أول علامات الأزمة الحديثة فى الفن، التى كان رمبرانت أول ضحاياها. وبطبيعة الحال فإنه لو كان قد عاش فى أى عصر سابق لما شكله هذا العصر على النحو الذى أصبح عليه، ولكنه لو كان قد عاش فى أى عصر سابق لما تركه ينحدر على هذا النحو. ففى ثقافة البلاط المحافظة، كان من الجائز ألا يشتهر أى فنان من هذا النوع على الإطلاق، ولكن الفنان الذى كان يعترف به فى ثقافة البلاط هذه، كان يستطيع – على الأرجح – أن يحتفظ بمكانته على نحو أفضل مما استطاع الفنان أن يحتفظ بها فى هولندا المتحررة التى تسودها الطبقة الوسطى، والتى سمحت له بأن يتطور فى حرية، ولكنها حطمته حين لم يعد يقبل الإذعان. والحق أن الحياة الروحية للفنان تظل دائمًا فى خطر: فلا النظام التسلطى ولا النظام التحررى (الليبرالى) للمجتمع يخلو كل الخلو من الخطر عليه، إذ أن الأول يمنحه حرية أقل، والثانى يعطيه أمانًا واستقرارًا أقل. وهناك فنانون لا يشعرون بالأمان إلا حين يكونون أحرارًا، غير أن هناك أيضًا فنانين لا يمكنهم التنفس بحرية إلا حين يكونون آمنين. وعلى أية حال فقد كان القرن السابع عشر فترة من أقل الفترات قدرة على تحقيق الجمع المثالى بين الحرية والأمان .

---

(١) Carl Neumann : Rembrandt, 1902, P. 426 .

(٢) Max Friedlaender : Die Niederlaend. Mal. Des XVII. Jahrhunderts, 1924, P. 32.

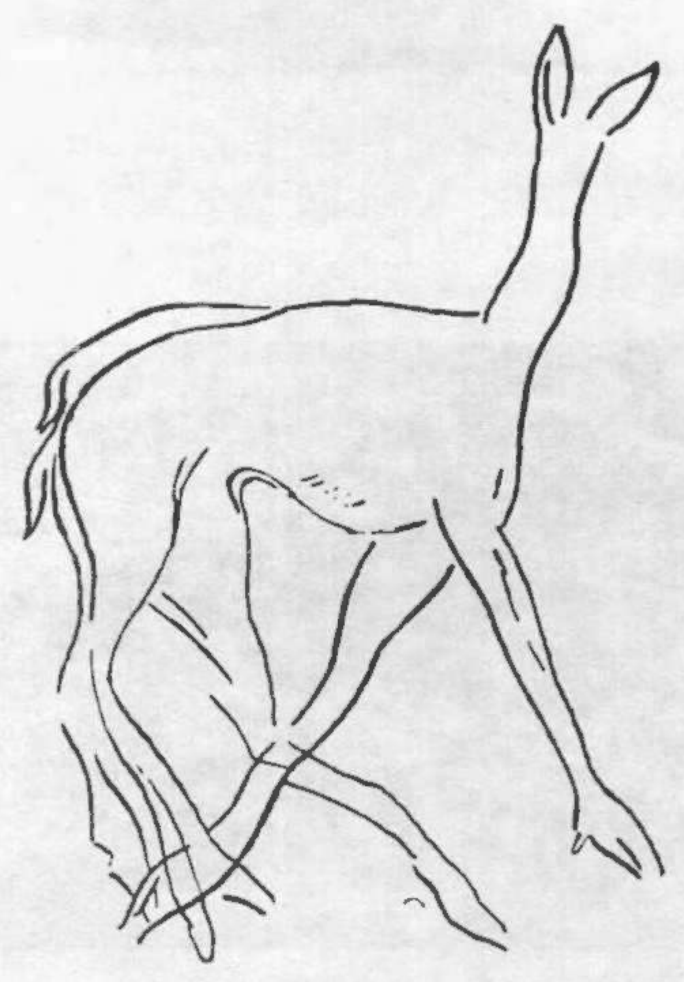
(٣) Willi Drost : Barockmalerei in den German. Laendern. Handbuch der Kunstwiss., 1926, P. 171.

(٤) E. Schmidt – Degener, op. cit., P. 27 .

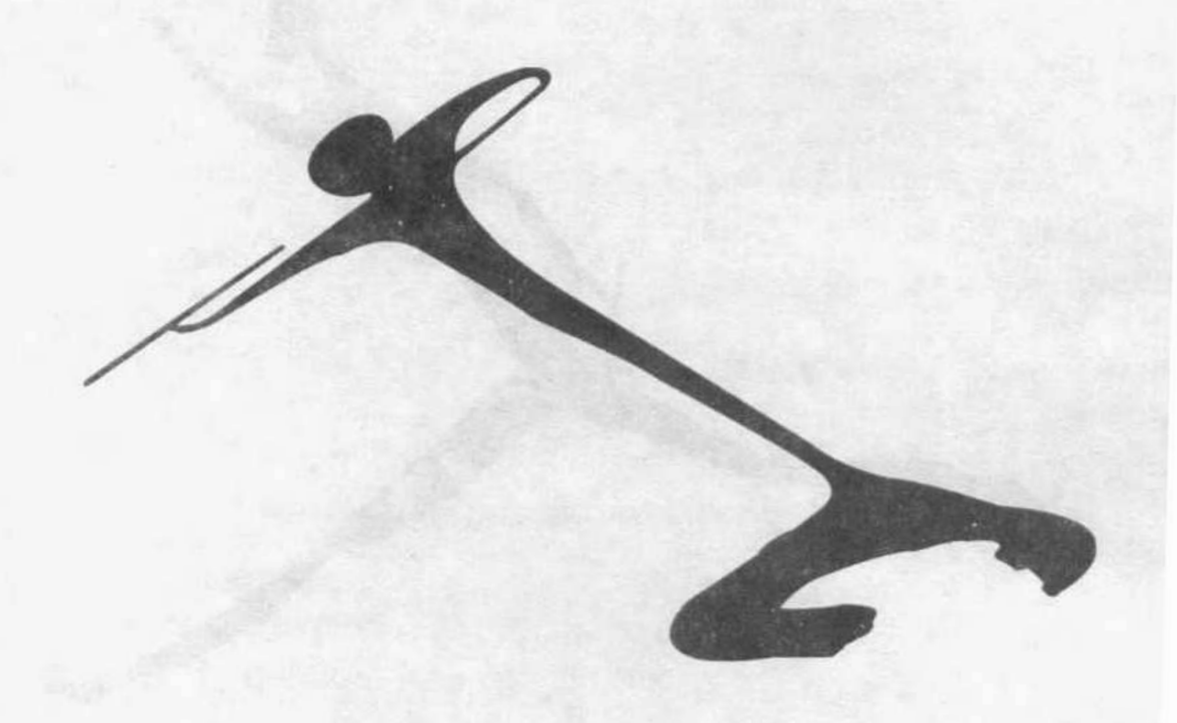
اللـوحـات



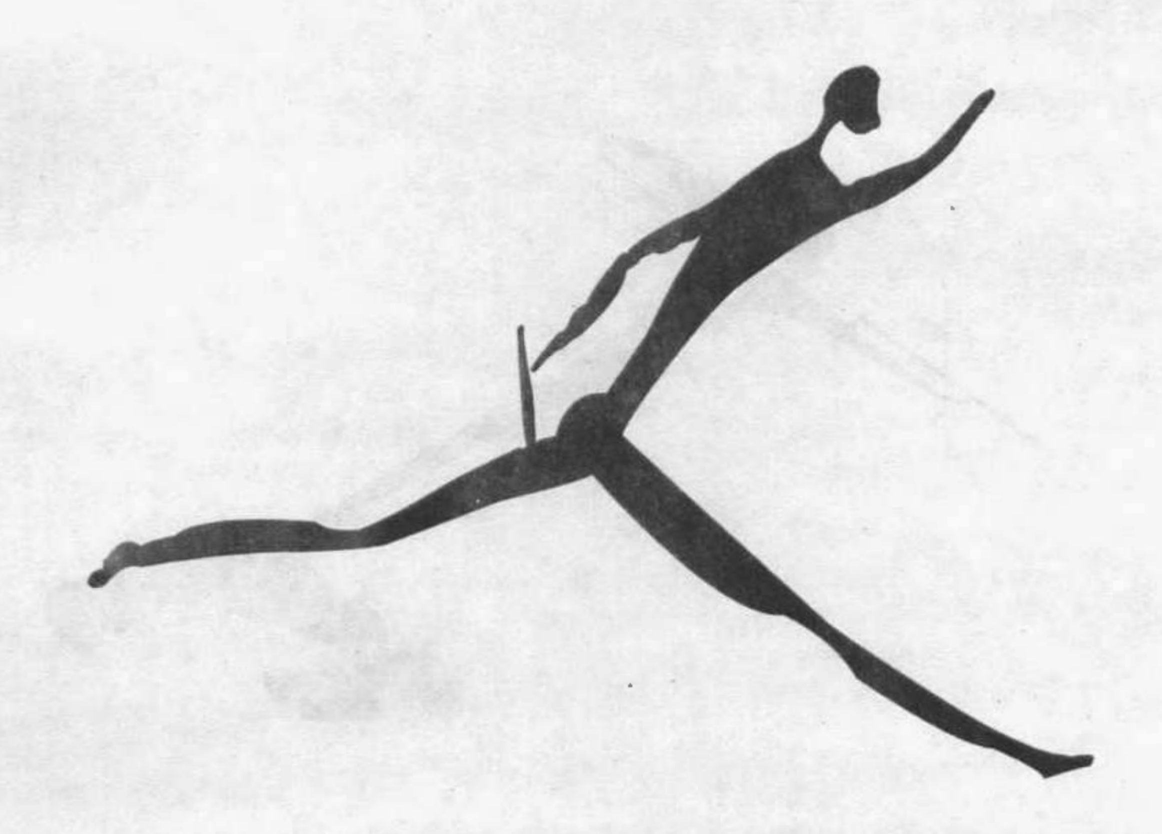
((ثور)) ـ رسم د طيطى لفوكونيه Fauconnet
نقلا عن تصوير فى أحد كهوف التاميرا ـ وهو يمثل نزعة
مطابقة الطبيعة عند صيادى العصر الحجري القديم ، الذين
جعلوا الفن ، بوصفة أداة للسحر ، خاضعا لحاجات الحياة
اليومية .



((غزال)) رسم تخطيط لهنرى بروى H. Breuil
نقلاً عن حفر على حجر جيرى عثر عليه فى " بودى مون Bout-du-Mont" بقرب ((ليزيزى Les Eyzies))
فى فرنسا ــ وهو يمثل انطباعية الحركة ، التى تطورت
اليها نزعة مطابقة الطبيعة فى صور الكهوف بشمال
أسبانيا وجنوب فرنسا .



((صياد)) ـــ من تصوير فى العصر الحجرى المتوسط بالأسلوب المسمى بالأسبانى الشرقى ، الذى يحول نزعة مطابقة الطبيعة فى الاتجاه الفرانكو ـ كالابرى الى نزعة تعبيرية تصميمية أو تنميقية .



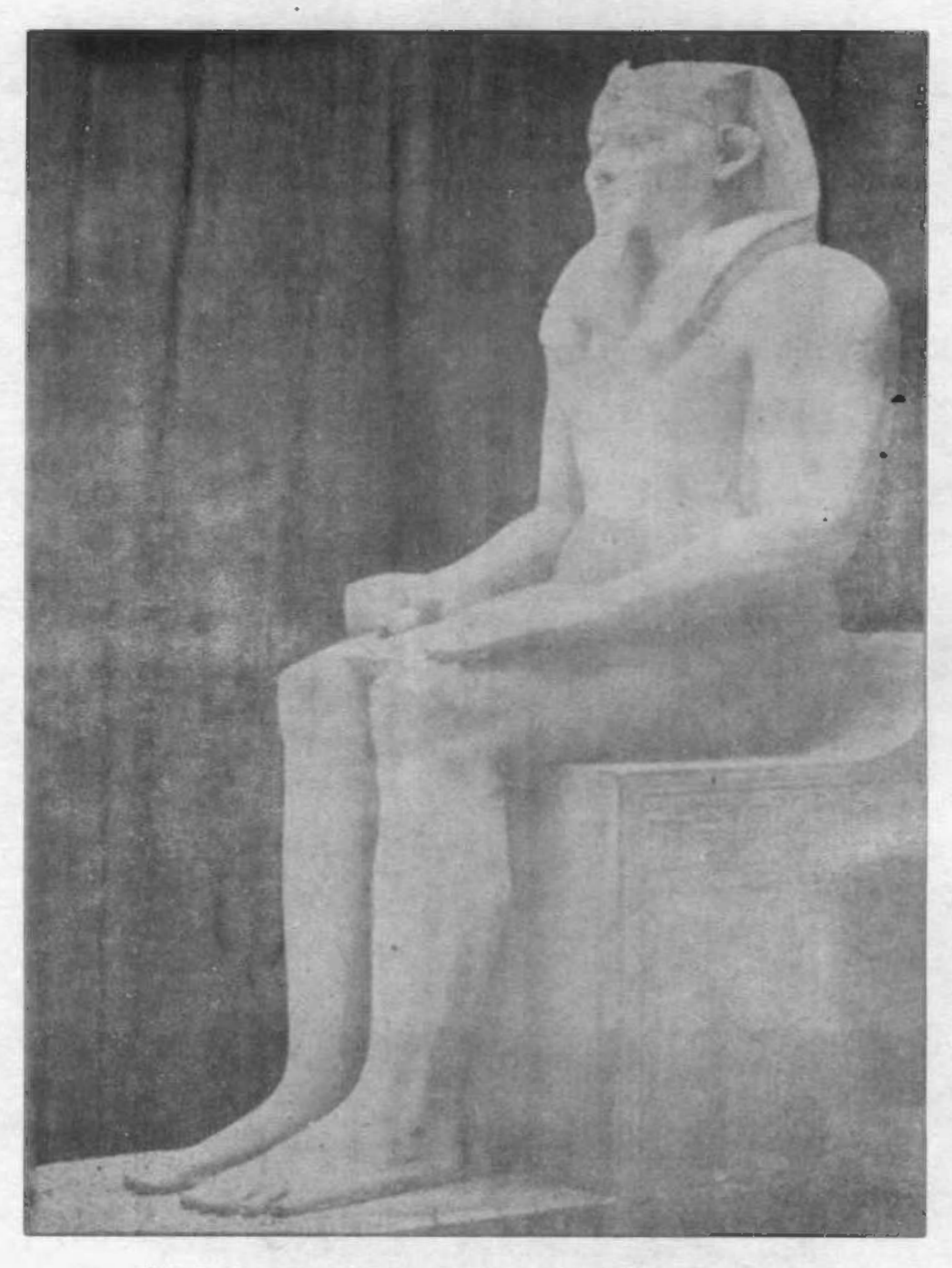
((صياد)) ـ رسم على صخرة فى " أورانج فرى ستيت " مأخوذة عن نسخة نقلها ج . و . ستو G.W.Stowe ـ وهو يمثل النظير الأنثروبولوجى للنزعة التعبيرية فى العصر الحجرى المتأخر .



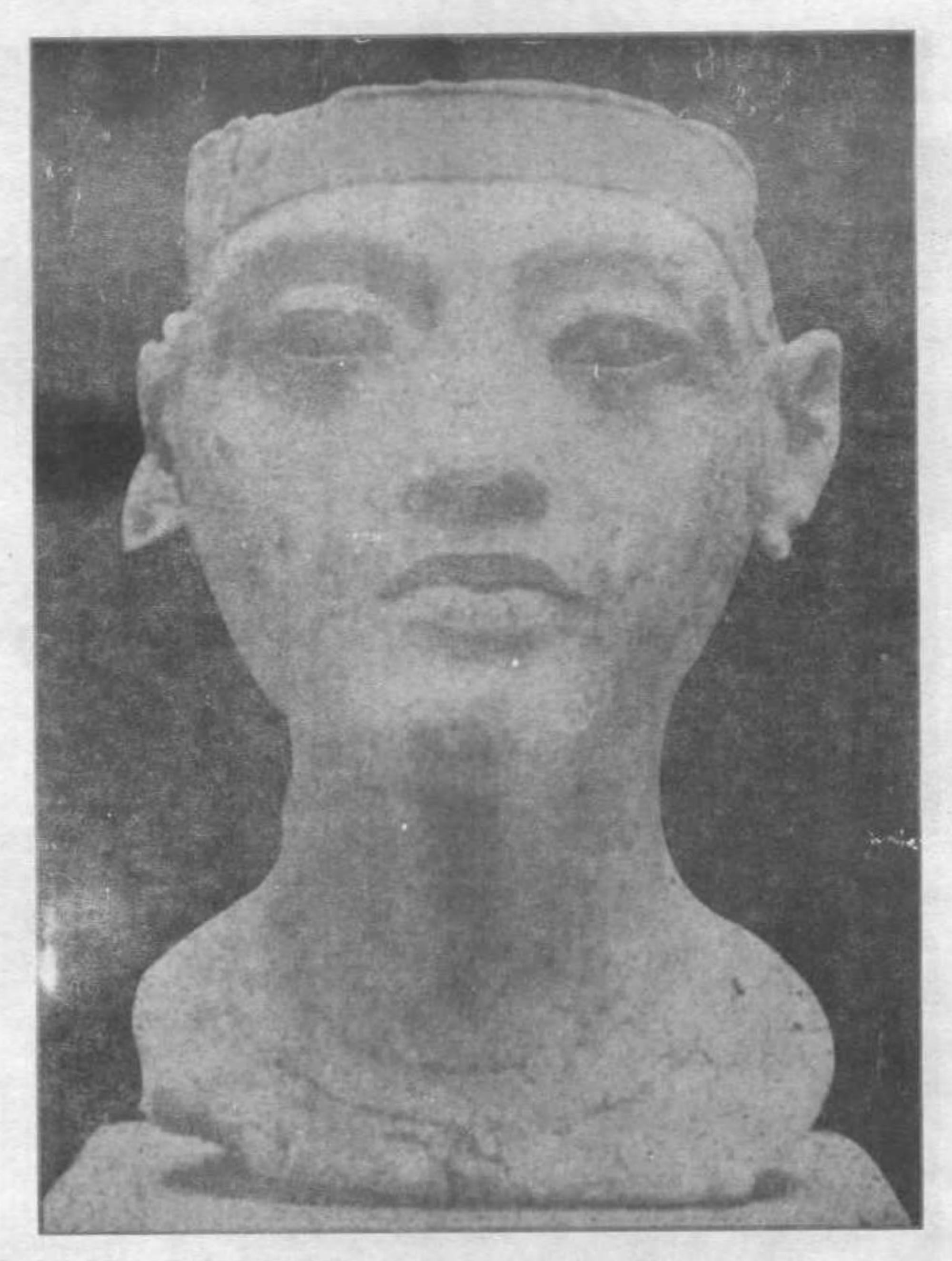
((شيخ البلد)) ــ " المتحف المصرى " . أوائل الأسرة الخامسة ــ وهو المثل الكلاسيكى لنزعة مطابقة الطبيعة فى المملكة القديمة .



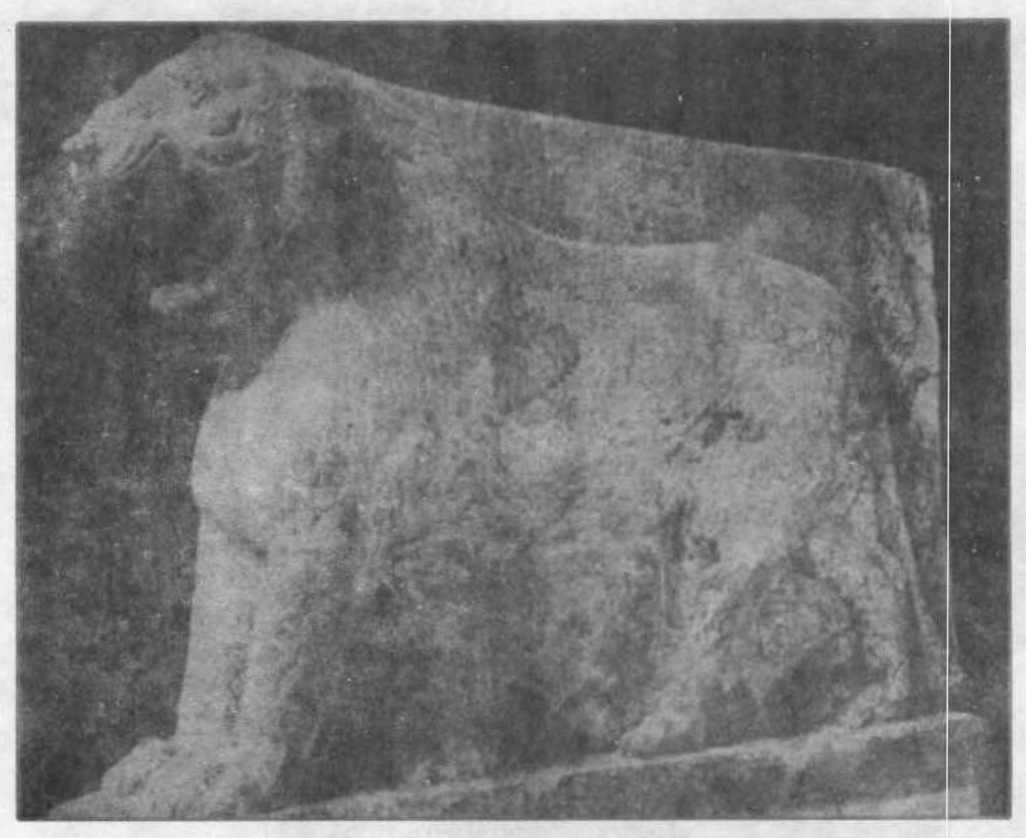
((الكاتب الجالس القرفصاء)) ـ " متحف اللوفر بباريس " الأسرة الخامسة ـ هنا أيضاً نجد أن نزعة مطابقة الطبيعة هى العنصر السائد ، غير أن المبادئ الشكلية أوضح ظهورا فى هذه الحالة ، وهى تظهر فى توازن تام مع العناصر المطابقة للطبيعة .



((سنوسرت الأول)) - " المتحف المصرى " الأسرة الثانية عشرة ـــ عمل يمثل الفهم الرسمى للفن فى المملكة الوسطى ، ولا يتألف إلا من قسمات نمطية خـــالـــصة .



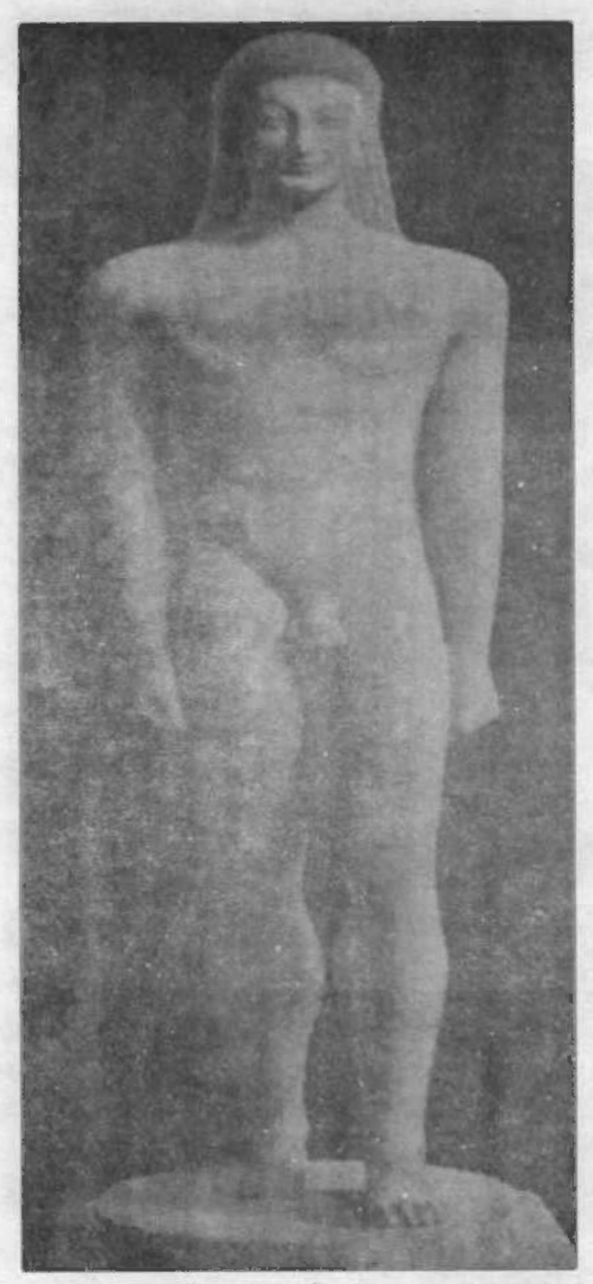
((أمنحتب الرابع)) ـ " برلين ، المتحف القديم " .
الأسرة السابعة عشرة ـ تعد صور المصلح العظيم أفضل
أمثلة الأسلوب " الأنطباعى " الجديد ، الذى يتخلص
من الجمود الفاقد الحياة ، وربما من كل الروح التقليدية ،
التى يتسم بها فن البلاط الدينى القديم .



((أسد)) ــ "لندن ، المتحف البريطانى " القرن التاسع ق.م.ــ مثال لما يسمى " بحراس الأبواب Doorkeepers " ـ التى اشتهر بها النحت المعمارى الأشورى ــ والتى تعبر بأقوى صورة ممكنة عن مبدأ المواجهة المضاد لنزعة مطابقة الطبيعة ، عن طريق الرجلين الأماميتين الساكنتين من المنظر الأمامى ، والأرجل الأربع المتحركة من المنظر الجانبى .



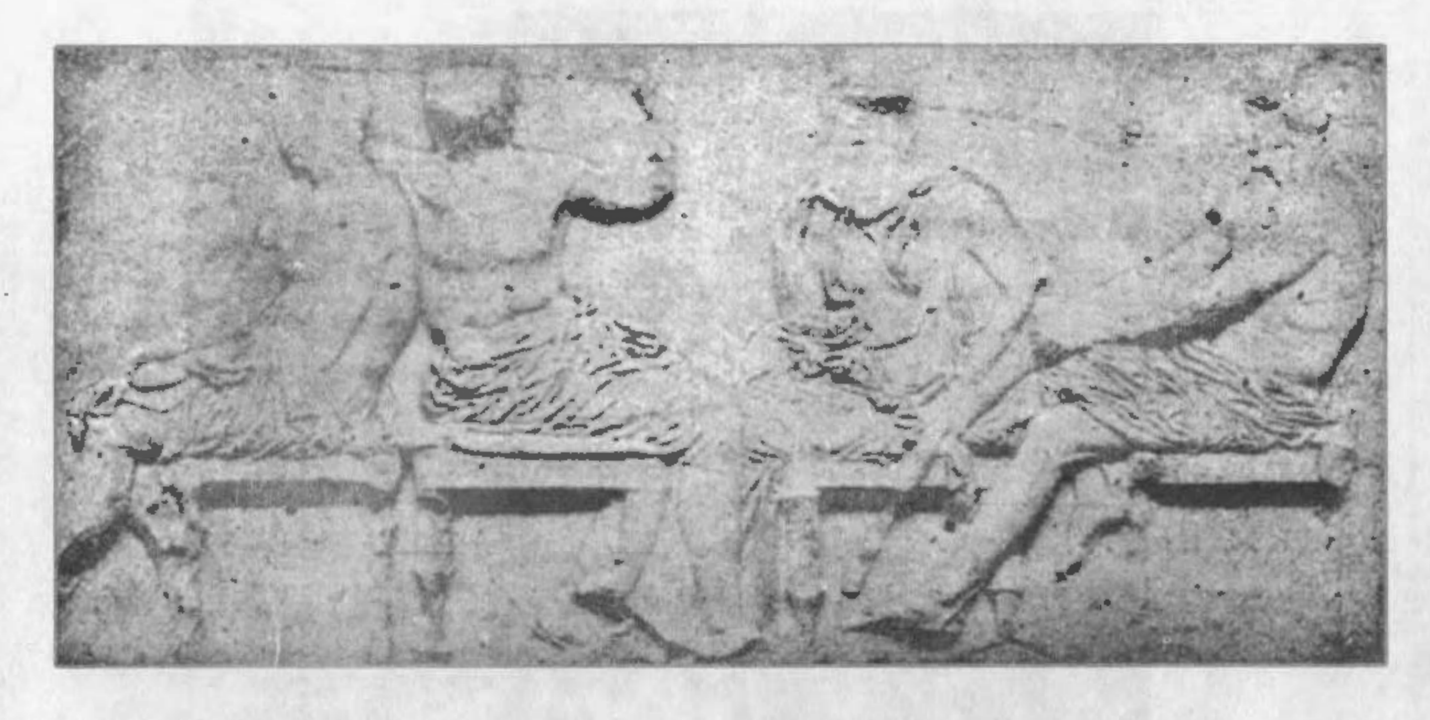
((شكل أنثوى)) - " أثينا ، متحف الاكروبوليس "
القرن السادس ق.م. — من بين تماثيل " الصبايا
Korai " العديدات التى تقدم قرابين ، وهى تمثل
القسمات المألوفة فى الأسلوب الأيونى المتأنق .



((شكل رجل)) ـ " أثينا ، المتحف القومى "
القرن السادس ق.م. ـــ من أقدم الأمثلة الفنية
لفكرة " الجمال الخير : ((كالوكاجاثيا)) التى
عملت الطبقة الحاكمة اليونانية على نشرها
من خلال فنانيها وشعرائها وفلاسفتها .



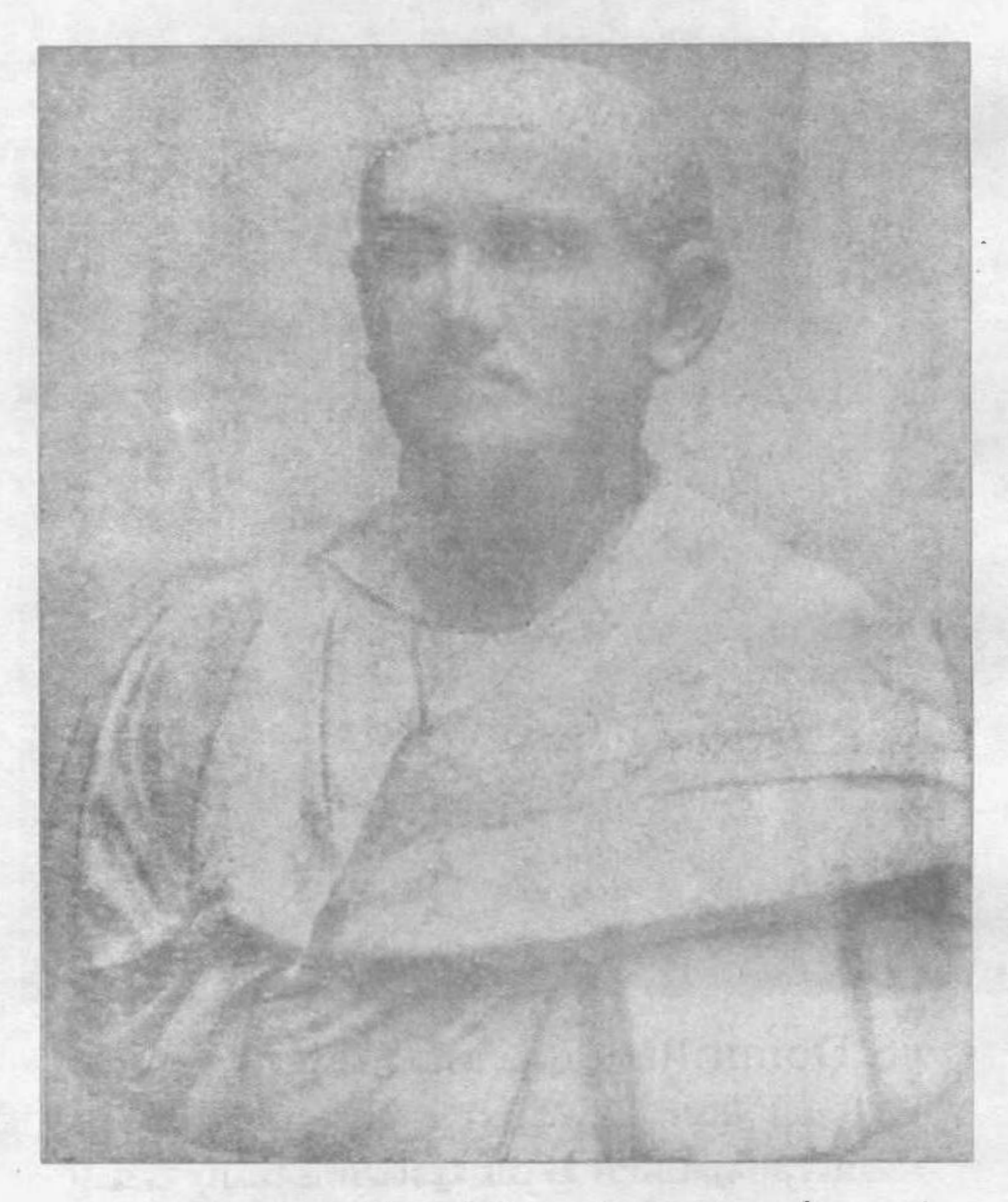
((بولوكليتوس ـ حامل الرمح)) ـ (متحف نابولى)
٤٥٠ـ ٤٤٠ق.م. نسخة مرمرية رومانية ـ يمثل
((قانون بولوكليتوس)) ، بما فيه من توازن ، الصيغة
الكلاسيكية للمثل الأرستقراطى الأعلى فى الجمال .



((مأدبة الآلهة)) ــ من الواجهة الشرقية للبارثينون .
" لندن ، المتحف البريطانى " ٤٤٧ــ ٤٣٢ق.م. ــ تعد
أعمال النحت فى البارثينون أقوى الآثار الفنية تعبيراً عن
الديمقراطية الأثينية .



((زوجان رومانيان)) " كاتوبورشيا " . " روما ، الفاتيكان " . عصر أغسطس ـ يظل هذا العمل يحمل طابع النحت الشـ صى المقدس القديم ، المرتبط بعبادة الأجداد .



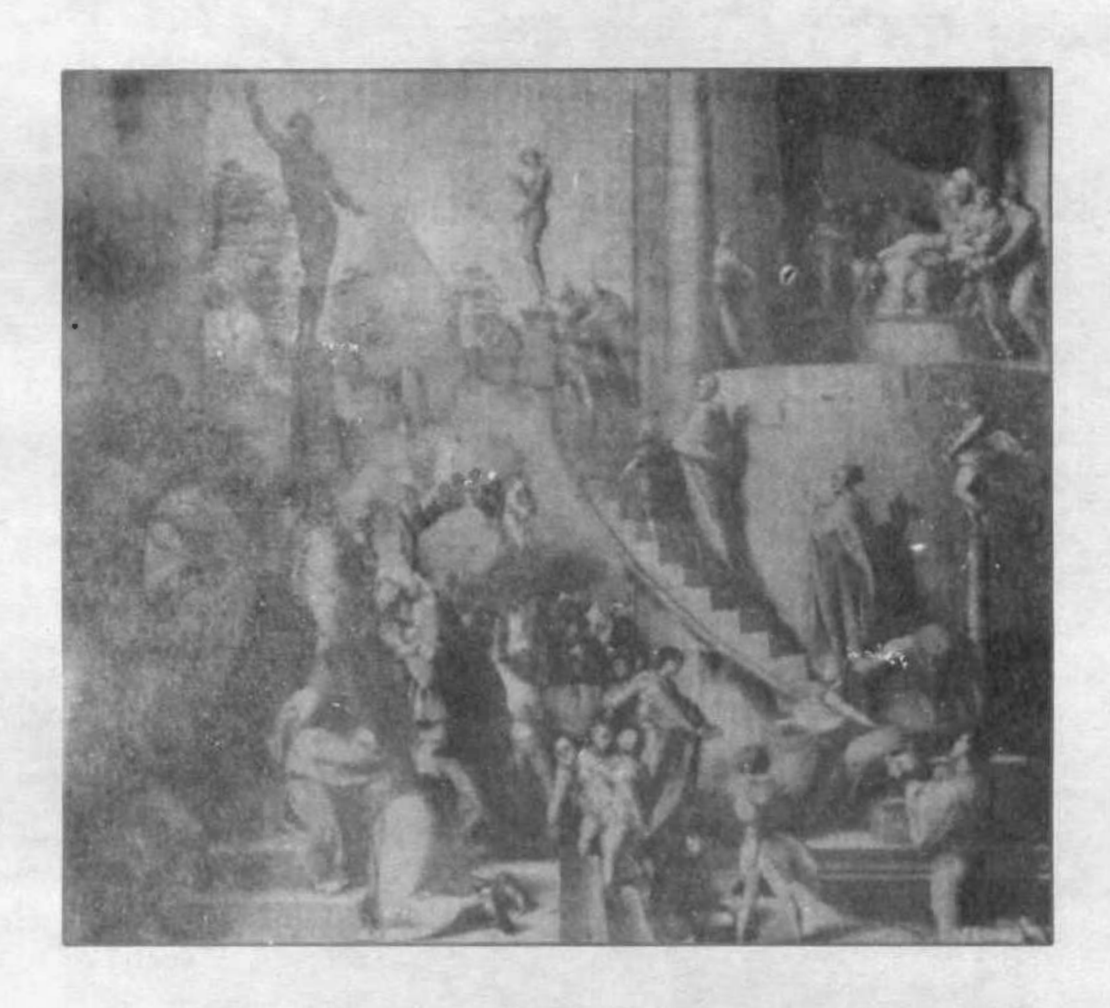
((رأس صورة شـ صية)) ـ " لندن ، المتحف البريطانى "
حوالى ٢٥٠ ميلادية ـ النزعة التعبيرية الرومانية .



تصوير فى سقف مدفن سانتا دوميتيلا S.Domitilla فى روما فى القرن الثانى ــ احتفظت صور المدافن المسيحية المتقدمة بالسمات الأساسية للنزعة الانطباعية الرومانية المتأخرة ، ولكن كثيراً ما كانت تظهر فيها ، فى الوقت ذاته ، علامات الهواية الفجة .



ميكلانجلو : يوم الحساب (جزء تفصيلى) . " روما الكنيسة السستينية " ١٥٣٤ــ ٤١. عند ميكلانجلو ، وهو الممثل الرئيسى لعصر النهضة ، يبدأ انحلال الاحساس الكلاسيكى بالانسجام . فلوحتة " يوم الحساب " لم تعد تمجيداً للجمال والقوة والشباب ، بل هى صورة يأس وفزع .



بونتورمو : يوسف فى مصر . " لندن ، المعرض القومى " . ١٥١٨ـ ١٩هنا نجد تفككاً للمكان مشابهاً لما نجده فى الأعمال الأخيرة لميكلانجلو . فهناك أشكال حقيقية تتحرك فى اطار غير حقيقى ، مشيد بطريقة اعتباطية .



برونتسينو : اليونورا دى توليدو وإبنها . (فلورنسه ، أوفيتسى) حوالى ١٥٥٥ــ كان برونتسينو من مؤسسى نزعة المانرزم البلاطية ، وذلك فى لوحاته الشد صية قبل كل شئ .



تنتوريتو : ((العشاء الربانى)) " البندقية ، سان جورجو ماجيورى " ١٥٩٢ــ ٤ـ يكفى أن نقارن احدى اللوحات التى صور فيها تنتوريتو العشاء الربانى ، بطريق معالجة ليوناردو للموضوع نفسه ، لكى نلاحظ كيف أدت حركة المانرزم الى انحلال تام لعصر النهضة ، والى اصطباغ التجربة البصرية بصبغة دينامية درامية مطلقة .



جريكو : ((دفن الكونت أورجاز)) " توليدو ، سان تومى " ١٥٨٦ــ يمثل هذا العمل منظراً شعائرياً بالأسلوب البلاطى الصحيح ، ولكنه يمثل فى الوقت ذاته دراما روحية تبلغ أقصى درجات العمق والرقة والغموض .



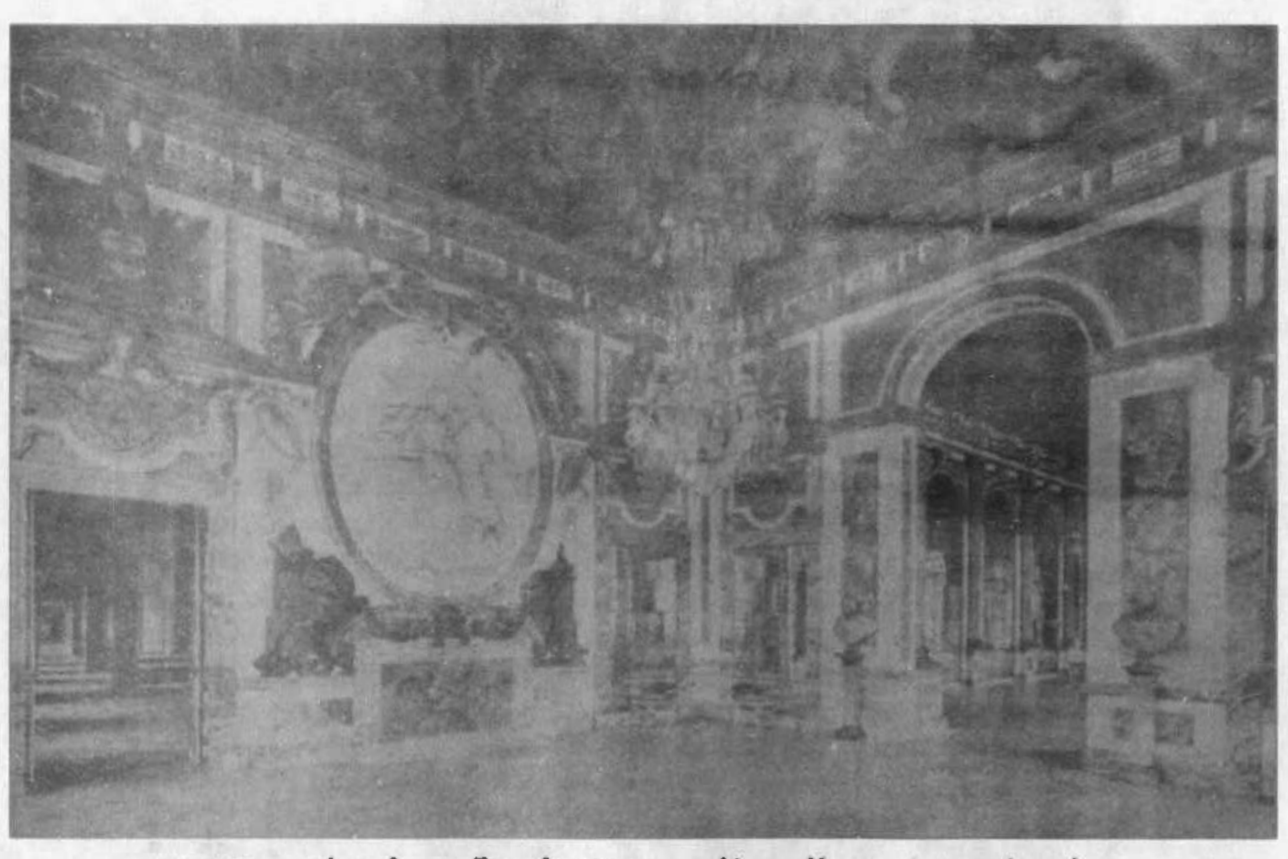
كارافاجو : ((صلب القديس بطرس))" روما ، سانتا ماريا دل بوبولو " حوالى ١٦٠٠ــ لم تكن نزعة مطابقة الطبيعة عند كارافاجو متمشية دائماً مع ذوق الراعين من رجال الكنيسة ، الذين كانوا يفتقدون فيها جلال النظرة ، ويعترضون على " سوقية " معالجته لموضوعات الكتاب المقدس .



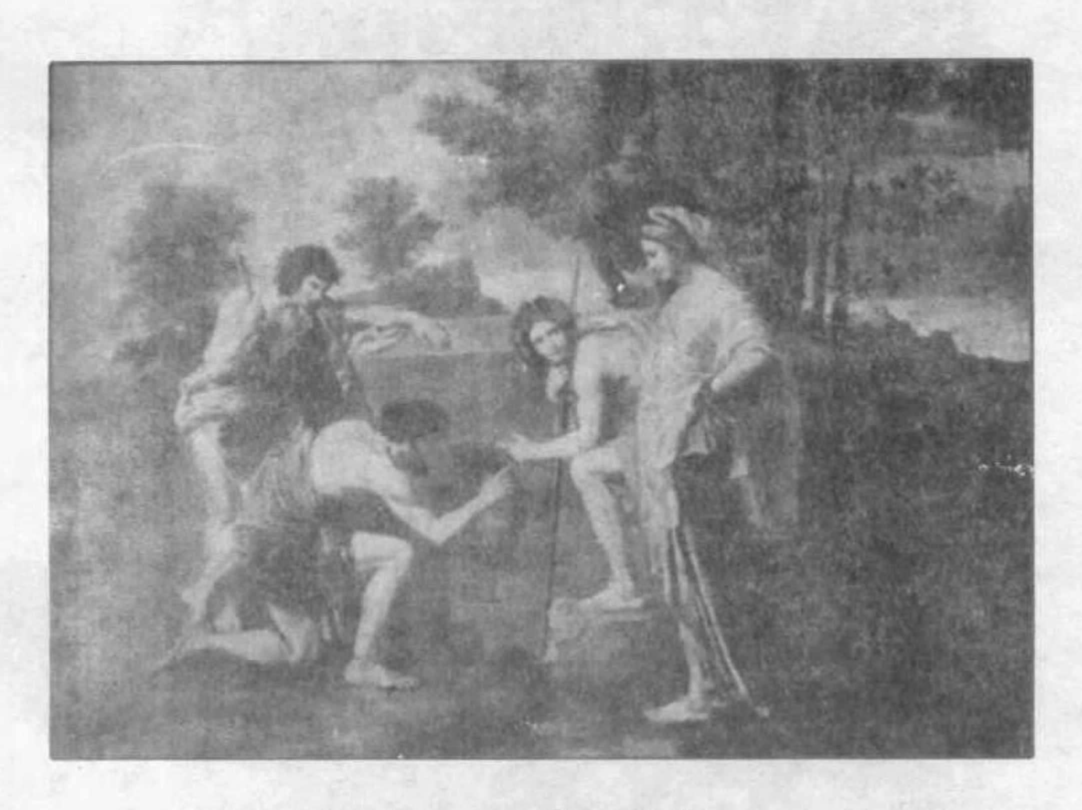
لودوفيكو كاراتشى : (العذراء مع القديسين))
" بولونيا ، بيناكوتيكا " ــ كان فنانوا أسرة كاراتشى أنجح فنانى عصرهم فى تلبية مطالب الكنيسة الكاثوليكية بطريقة مرضية . وقد أصبحت أنواع الصور الدينية التى أنتجوها أنماطاً للفن الكنسى الحديث .



لورنتسو برنينى : فرانشسكو الأول من استى .
" مودينا ، معرض أسرة استى " ١٦٥٠ـ يعد
برنينى اهم فنانى التماثيل الشخصية فى عصر الباروك،
وهى تماثيل تشترك قوالبها البلاغية فى عناصر كثيرة مع
لغة النزعة الانفعالية الدينية .



لوبران : ((صالون الحرب)) فى قصر فرساى ١٦٨٦-
يعد " فن فرساى " تلخيصاً لفن البلاط فى عصر الباروك .



بوسان : ((وفى أركاديا أكون)) " باريس ، اللوفر ، ١٦٣٨ــ ٩" كان بوسان أهم الفنانين الذين مهدوا الطريق لفاتو من حيث هو مصور موضوعات دعوته ، ولكنه لايزال يمثل نظرة اسطورية كلاسيكية الى هذا الموضوع .



أيا سانت ريجو Hyacinthe Rigaud ((صورة لويس الرابع عشر)) " باريس ، اللوفر " ، ١٧٠١ــ هذه الصورة كانت أغلى الصور ثمناً فى عصرها ، فقد تلقى الفنان عنها ٤٠٫٠٠٠ فرنك .



روبنز : ((عبادة المجوس)) ١٦٢٤" متحف أنتورب "



رمبرانت : ((تضحية مانوا)) " درسدن ، معرض التصوير " ١٦٤١ــ عمل رمبرانت ، وهو الفنان البورجوازى بالمعنى الصحيح ، على اضفاء صبغة روحية على ذلك الاتجاه الذى كان عند روبنز اتجاهاً خارجياً بدرجات متفاوته ، وأن ظل مع ذلك شديد الفعالية .



فرانز هالس : ((الحرس المدنى لرماة القديس جورج)) .
" هارم ، متحف فرانز هالس " ١٦٢٧ــ يمثل فرانز
هالس قمة مجموعة فنانى الصور الشخصية الهولنديين ،
وكان يعبر أقوى تعبير عن الوعى الطبقى البورجوازى
لمعاصريــة .



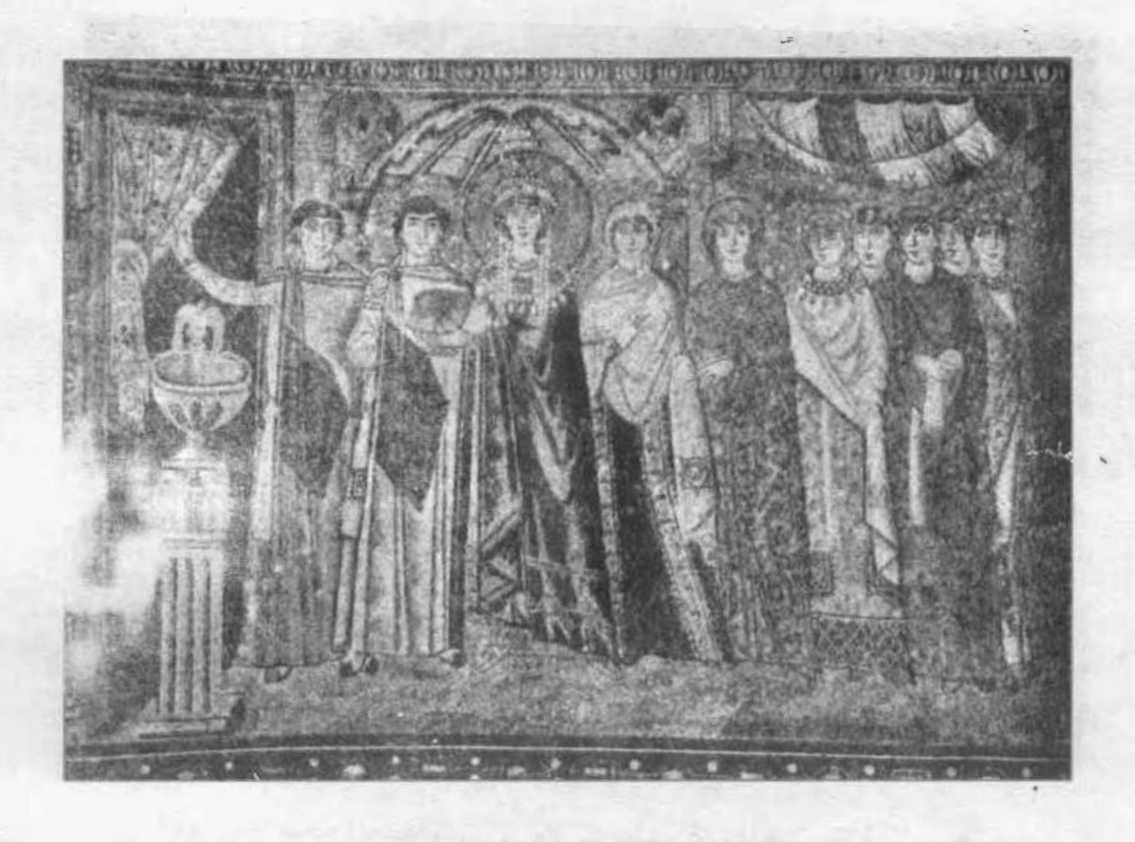
بيتر دى هوخ : ((فتاء بيت هولندى)) " لندن ، المعرض القومى " ١٦٥٨ــ كان بيتر دى هوخ مصور القطاعات المتوسطة من البورجوازية الميسورة الحال .



متسو : ((درس الموسيقى)) " لندن ، المعرض القومى ، بعد سنة ١٦٥٥ — من الواضح أن متسو كان ينتج لأوساط أرقى وأغنى من تلك التى كان ينتج لها بيتر دى هوخ



((المسيح مع الحواريين)) - صورة بالفسيفاء " سقف كنيسة سانتا بودنزيانا ، بروما " نهاية القرن الرابع - هنا يظهر المسيح كأنه قنصل رومانى بصحبة كبار أعضاء مجلس الشيوخ . ففى العصر الذى أعقب " بيان التسامح " مباشرة ، اقترب الفن مرة أخرى من المثل الكلاسيكى الأعلى للجمال .



((الأمبراطورة ثيودورا مع حاشيتها)) ــ صورة بالفسيفساء " كنيسة فيتالى ببلدة رافينا " القرن السادس ــ يمثل هذا العمل منظراً شعائريا بحتاً ، فالعمل الدينى قد تحول الى شعائر للبلاط .



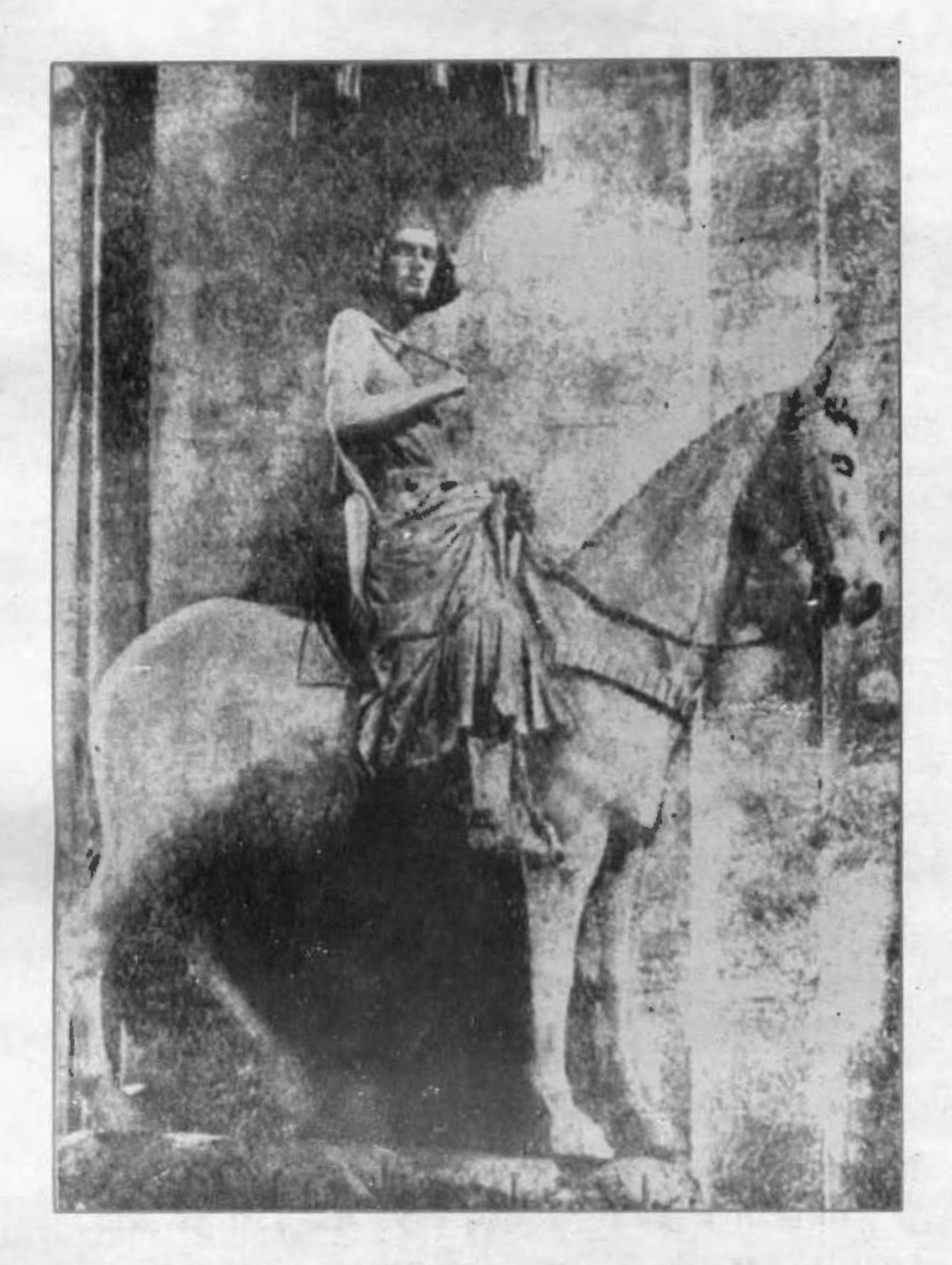
((انجيل دور Durrow)) ــ " كلية ترينيتى ، ديلن " ــ يعد رسم المنمنمات لدى الرهبان الايرلنديين ، بنظرتة الزخرفية الخالصة الى الفن ، نتاجاً نموذجياً لعصر الهجرات



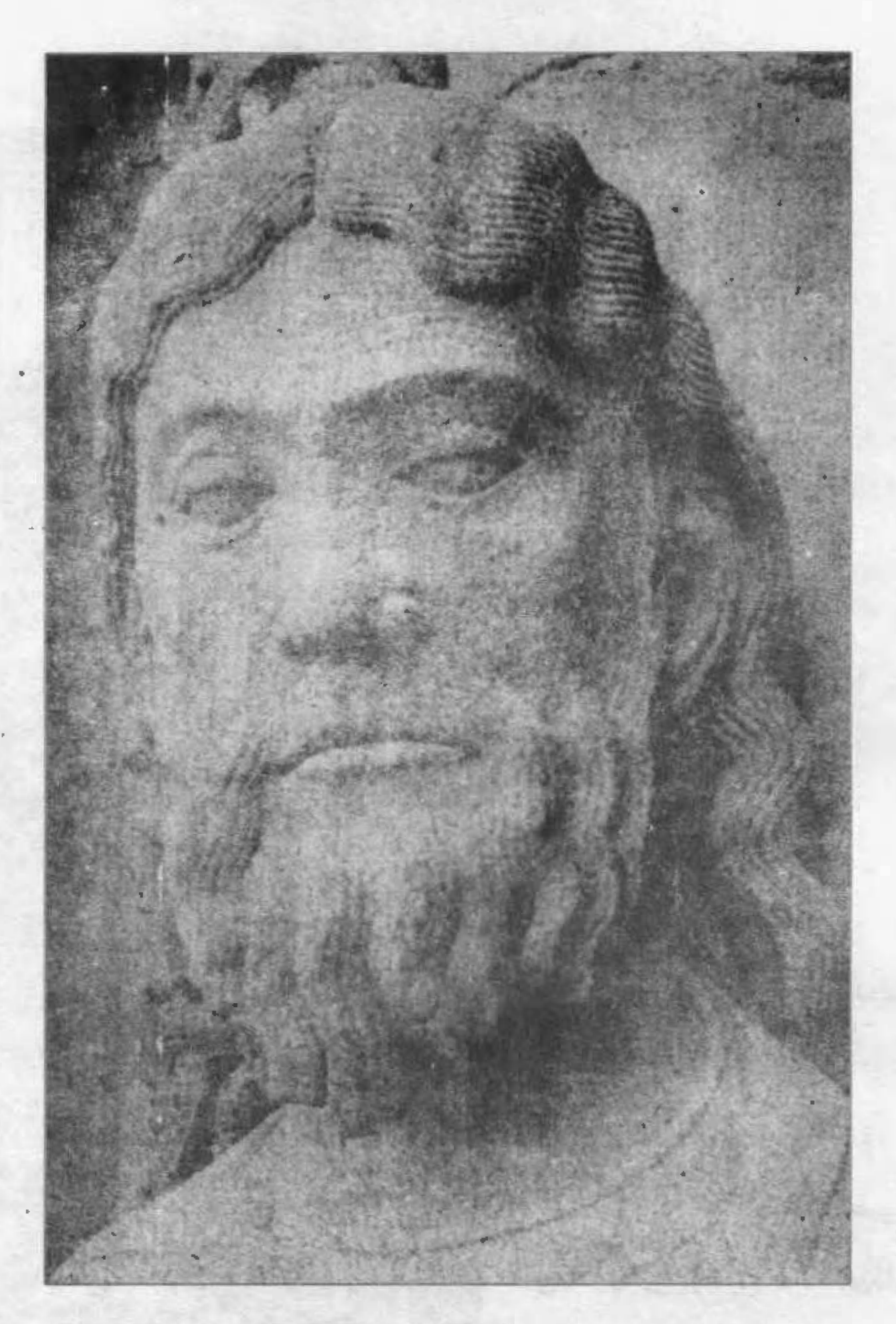
((المبشر)) ــ من " الكتاب الذهبى " " هارلى ٢٧٨٨"
لندن ، المتحف البريطانى ، حوالى عام ٨٠٠ــ مثال لأسلوب
البلاط الفخم بما فيه من منمنمات زاخرة بالألوان ، تملأ
الصفحة بأكملها ، ويمثل جزء منها صوراً إهدائية ،
والجزء الآخر صوراً لمبشرين .



((رسم بالريشة من " كتاب المزامير فى أوترخت")) — " لندن ، المتحف البريطانى " حوالى عام ١٠٠٠. والرسم مستمد من أقدم نسخ ثلاث باقية من الأصل ، الذى أنتج فى أسقفية ريمز عند بداية القرن التاسع . ويمثل هذا العمل أهم مثل فنى للمخطوطات التى كانت ترسم بالأسلوب الانطباعى التخطيطى ، الذى هو مضاد تماماً لكتب الآناجيل الامبراطورية الفخمة ، ومن الواضح أنه كان موجهاً الى جمهور أقل تدقيقاً .



((فارس)) " القاعة الشرقية لكاتدرائية بامبرج "
القرن الثالث عشر ــ يعد " فارس بامبرج " ، بما يتسم
به من كبرياء وتهذيب ونمو عقلي وجسمي رفيع ، تجسداً
كاملاً للمثل الأرستقراطي الأعلى للعصر القوطي



((رأس)) على أحد أعمدة الباب الملكى لكاتدرائية شارتر . أواسط القرن الثانى عشر . من أقدم أمثلة التصوير ذى النزعة الفردية للشكل البشرى فى العصور الوسطى .



يان فان أيك " ((القضاة العدول))
ـ جزء من " الشاة المقدسة " . جنت ،
سان بافون . تمت عام ١٤٣٢ ـ
واحدة من " مناظر الأسفار الطبيعية
التى تمثل بوضوح النظرة الدينامية
للعصور الوسطى المتأخرة .



جوتو ((قبلة يوذا)) . " كابيلادلارينا ، بادوا " . حوالى ١٣٠٥ ـ يعد جوتو أول وأعظم فنانى النزعة الكلاسيكية البورجوازية التى حقق توازناً كاملاً بين العناصر المطابقة للطبيعة والعناصر الشكلية فى التصوير .



ناردو دى تشيونى : جزء تفصيلى من " الفردوس " . ((فرسك)) " سانتا ماريا نوفلافى فلورنسه " . خمسينات القرن الرابع عشر . يدل فن ناردو دى تشيونى وأندريا أوركانيا ، بما فى تكويناتهما من تنظيم مسطح متحجر ، على استمرار الأسلوب الكهنوتى الوقور للعصور الوسطى ، ولكنه فى الوقت ذاته يمثل ، بتصويره للقوالب التشكيلية بمزيد من الثقة ، مرحلة هامة فى تقدم نزعة مطابقة الطبيعة .



مازاتشو : ((القديس بطرس يعمد)). " فلورنسه ، كييزا دل كارمينى " . ١٤٢٥ ـ ٢٧ ـ يعد " الرجل المتجمد من شدة البرد ((فى الطرف الأيمن للصورة مثلاً كلاسيكيا لنزعة مطابقة الطبيعة فى أوائل القرن الخامس عشر .



جنتيلى دا فابريانو: ((عبادة المجوس)) . " فلورنسه ، اوفيتسى " ، ١٤٢٣ ــ يظهر تأثير روح الفروسية الرومانتيكية للبلاطات الايطالية الشمالية فى فلورنسه منذ بداية القرن الخامس عشر .

ولا يظهر هذا الاتجاه فى أى عمل يمثل الوضوح الذى يظهر به فى ((عبادة المجوس)) لجنتيلى ، وهو عمل يقف ، بفضل طابعة الاحتفالى الفخم ،على طرفى نقيض مع الفن البورجوازى لهذه الفترة .



فرا انجليكو : البشارة . ((فلورنسه ، معبد سان ماركو)) حوالى ١٤٤٠ ـ يعد الجمع بين العنصر الكنسى والعنصر الدنيوى ، والوسيط والحديث ، في تصوير فرا انجليكو ، مثلاً واضحاً لامتزاج الأساليب في النصف الأول من القرن الخامس عشر .



بييرودلا فرانشسكا : ((ملكة سبأ أمام سليمان)) .
من مجموعة الفرسك المسماة " قصة الصليب المقدس " فى
قاعة سان فرانشسكو فى اريتسا ، حوالى ١٤٦٠ — يسترشد
فن بييرو أساساً بمبادئ عقلانية ومطابقة للطبيعة ، غير
أن الطابع البلاطى فى الأسلوب الفخم الوقور للفن ، الذى
ظل طويلاً يعمل فى خدمة بلاط ، هو طابع لا تخطئة العين .

الفهـرس